

Белорусский государственный университет
Институт журналистики
Кафедра литературно-художественной критики

СМИ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА
К 90-летию заслуженного деятеля науки
Республики Беларусь,
доктора филологических наук, профессора
Ефросиньи Леонидовны
БОНДАРЕВОЙ

Сборник
научных трудов

Минск
БГУ
2012

УДК 070 (082)
ББК 76.0я43

Под общей редакцией
кандидата филологических наук, доцента *Л.П. Саенковой*

Р е ц е н з е н т ы

доктор искусствоведения профессор, главный научный сотрудник отдела
экранных искусств ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, язы-
ка и литературы Национальной академии наук Беларуси»

А.В. Красинский;

доктор филологических наук профессор кафедры теории и методологии
журналистики Института журналистики БГУ

Н.Т. Фрольцова;

доктор исторических наук профессор кафедры зарубежной журналистики
и литературы Института журналистики

И.И. Саченко

СМИ и современная культура: к 90-летию заслуженного деятеля нау-
ки Республики Беларусь, д-ра филол. наук, проф. Ефросиньи Леонидовны
Бондаревой: сб. научных трудов / под общей ред. канд. филол. наук доцента
Л.П. Саенковой. – Минск: БГУ, 2012. – 618 с.

Сборник научных трудов посвящен проблемам функционирования средств
массовой информации в системе культуры, обобщению исторического опыта на-
циональной журналистики, современных медиатехнологий, тенденциям развития
медиапространства, языка художественной литературы и публицистики, теории и
практике литературно-художественной критики и медиакритики.

Предназначен для филологов, искусствоведов, культурологов, студентов, маги-
странтов, аспирантов, факультетов журналистики и других гуманитарных факуль-
тетов.

**УДК 070 (082)
ББК 76.0 я 43**

БГУ, 2012

УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ! ДОРОГИЕ ГОСТИ!

Примите самые лучшие пожелания по случаю проведения Международной научно-практической конференции «СМИ и современная культура». Именно этой теме была посвящена вся научно-педагогическая, творческая жизнь заслуженного деятеля науки Республики Беларусь, доктора филологических наук, профессора, известного белорусского киноkritика Ефросиньи Леонидовны Бондаревой, которой 25 ноября исполнилось бы 90 лет со дня рождения. В 2011 году на факультете журналистики была открыта студенческая аудитория, названная в её честь. Этого человека в нашей стране знает не одно поколение журналистов, критиков самых разных видов искусства. Она была одним из тех преподавателей, которые не забываются, уроки которой помнят всю жизнь.

Е. Л. Бондарева родилась в Лезненском районе Витебщины. Её трудовая биография начиналась с журналистики. Будучи родом из небогатой крестьянской семьи, ещё школьницей она начала работать диктором районного радио, потом литсотрудником и ответственным секретарем районной газеты «Ленінскі сяг». Журналистский подход к информации, проверка ее на достоверность, правдивость, ответственность за каждую строчку – такие качества останутся за этим автором навсегда. Великая отечественная война прервала годы учебы на филологическом факультете Ленинградского университета, куда она поступила в 1940 году. В 1945 году Е. Л. Бондарева поступает на журналистское отделение филологического факультета БГУ. Это и было началом серьёзных поисков в журналистике. Она активно сотрудничает с редакциями газет «Знамя юности», «Чырвоная змена» («Сталинская молодёжь»), работает корреспондентом в редакции новостей на белорусском радио. Потом была работа в качестве редактора-консультанта в Министерстве кинематографии БССР, главного редактора по производству фильмов Министерства культуры республики. Как бы ни складывалась её творческая биография, главной профессией в её жизни всегда оставалась журналистика. В этой профессии Е. Л. Бондарева выбрала одно из самых сложных направлений – литературно-художественную критику. В 1953 году она защитила кандидатскую диссертацию «Традиции революционных демократов в советской литературно-художественной критике». С этого года началась её преподавательская работа на факультете журналистики.

Ефросинья Леонидовна проработала на факультете журналистики более полувека, проявив себя как самобытный ученый, яркий педагог и просто как очень доброжелательный и внимательный человек. За скупыми строчками биографии стоит напряженный труд, колоссальная воля, ответственность, гражданская позиция, высокие нравственные принципы, человеческое достоинство и великая любовь ко всему – человеку, Родине, труду, творчеству, профессии. Е. Л. Бондарева – автор многочисленных монографий, учебных пособий, таких как «Очерк на экране» (совм. с Л. Шиловой), «В кадре и за кадром», «Время, экран, критика», «Экран в разных измерениях», «Кинолента длиною в жизнь», «От сердца к сердцу», «Освещение искусства в прессе». Она была составителем и автором нескольких статей сборника «Кино Советской Белоруссии» (единственной книги о белорусском кино, изданной в Москве в 1975 году). По её статьям до сих пор изучают основы профессии будущие кинокритики.

Она всегда была беспокойным, а точнее – неравнодушным человеком. Именно такие преподаватели многое дают студентам. Её лекции по «Литературно-художественной критике», «Истории кино» всегда были основаны на богатом научном и литературно-художественном материале. В центре аудиторных занятий по любому предмету была самобытная и неординарная личность преподавателя. Ефросинья Леонидовна была первым преподавателем на факультете, которая организовала работу студенческого научный кружок «Критик», ежегодный выпуск альманахов литературно-художественного творчества студентов, выпуск учебных газет по литературе и искусству. До сих пор помнятся на факультете журналистики встречи с известными писателями, режиссерами, артистами, острые дискуссии по поводу новых фильмов, спектаклей, произведений литературы, инициатором которых была Ефросинья Леонидовна. Возможно, поэтому среди её учеников были такие впоследствии известные деятели национальной культуры, как писатели Иван Чигринов, Иван Пташников, М. Стрельцов, Василь Зуенко, Анатолий Вертинский, Светлана Алексиевич, литературоведы Адам Мальдис, Петр Васюченко, театровед Анатолий Соболевский, кинорежиссеры Игорь Добролюбов, Виктор Дашук, Ричард Ясинский, Анатолий Алай.

Её страстью всегда было кино. «Жизнь моя, кинематограф...» – эти слова можно отнести и к её биографии. Этой страстью она заражала и студентов. Многие написали свои первые рецензии под её руководством. Под её же руководством были написаны

и дипломные работы, и диссертации по киноискусству. Она по праву считается основателем белорусской школы кинокритики. В 1975 году в Москве она успешно защитила докторскую диссертацию «Проблемы белорусского киноискусства и печать (отражение диалектики времени в образах героев экрана и жанрах кинокритики)». Одним из тех, кто поддержал этот труд, был известный советский режиссер С. А. Герасимов. В кинокритике, как и в журналистике, она отстаивала принципы правдивости, честности, точности оценок, глубины анализа. Но самый главный её урок – это сохранение нравственных позиций, человеческого достоинства и благородства как в искусстве, так и в жизни. Ее ответственность, последовательность в отстаивании своих принципов, порядочность, надежность, человеколюбие всегда будут уроком для всех тех, кто у нее учился или кто с ней работал.

Ефросинья Леонидовна Бондарева являлась членом трёх творческих союзов – Белорусского Союза журналистов, Белорусского Союза кинематографистов, Союза литературно-художественных критиков. Её труд был оценен почётными знаками «За отличные успехи в труде» Министерства высшего образования СССР, «Отличник кинематографии СССР», «Отличник образования» Министерства образования РБ, «Отличник печати» Министерства информации РБ, медалью «За заслуги в белорусском кинематографе», Почётной грамотой Президиума Верховного Совета БССР.

Однако самой большой наградой для учёного, преподавателя является любовь и труд достойных учеников. Такой высокой награды по праву удостоена профессор Е. Л. Бондарева.

С. В. Дубовик,
директор Института журналистики
Белорусского государственного университета,
кандидат филологических наук, доцент

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО КИНО КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОВОД

Обобщается десятилетний опыт уникального культурно-просветительского учреждения страны с точки зрения тех информационных поводов, которые его деятельность дает всем видам средств массовой информации.

I. Avdeev

A ten-year experience of a unique cultural and educational establishment is generalized from the point of view of those information occasions which its activity gives to all types of mass media.

В феврале 2002 г. в Минске перед посетителями открыло свои двери культурно-просветительское учреждение, которое за 10 лет активной работы стало привлекательной съемочной площадкой и источником материалов для создания едва ли не всеми теле(радио) каналами и многими газетами страны разнообразных циклов передач и публикаций, посвященных различным граням истории кинематографа (прежде всего, разумеется, белорусского), а также творчеству его мастеров. Своеобразным индикатором количества и частоты соответствующих информационных поводов, которые предоставляет СМИ данный музей, может служить канал «Культура» Белорусского радио, упоминающий о работе музея в своей «Афише культурных падзей» от 3 до 5 раз в неделю!

О каких же информационных поводах идет речь?

Как известно, главным экспонатом любого музея кино (так сказать, по определению) является фильм (как культурная и историческая ценность), познакомиться с которым в полном объеме можно только одним способом – посмотрев его на экране от начала до конца в первозданном (в том числе и в техническом отношении) виде. Поэтому экспозиция музея истории белорусского кино имеет ярко выраженную специфику: она делится на две одинаково важные части – предметную и экранную. Причем, вторая, под которой понимается систематизированный показ «памятников кинокультуры» (классических фильмов) в контексте популяризаторской и культурно-просветительской функции музея, имеет приоритетное значение. Неслучайно основным помещением любого музея кино (его, так сказать, сердцем) традиционно считается кинозал.

Что касается музея истории белорусского кино, то его кинозал уже много сезонов подряд неизменно заполняется посетителями с сентября по июнь, радуя их самыми разнообразными персональными, тематическими и жанровыми ретроспективами (ретропрограммами), благодаря которым в современный культурный контекст последовательно включается все лучшее, что было создано в прошлом (за более чем 115 лет существования кинематографа) как белорусскими киномастерами, так и их зарубежными коллегами. Если в 2002 г. музей предлагал любителям киноклассики лишь одну ретроспективу (ретропрограмму) в квартал, то в 2011 г. здесь уже не раз параллельно демонстрировалось до пяти программ в месяц!

В структуре музейных ретроспектив лидируют персональные. Ориентируясь на юбилейные даты знаменитых режиссеров, актеров, композиторов, а также писателей, чьи произведения «освоены» кинематографом, музей предлагает подборки их лучших кинотворений. Ж. Мельес, Ч. Чаплин, Ф. Ланг, Я. Протазанов, И. Бергман, Э. Любич, Ф. Капра, А. Довженко, Ф. Феллини, Дж. Форд, Л. Бунюэль, А. Курасава, Л. Висконти, М. Форман, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Саура, К. Шаброль, В. Аллен, К. Кесльёвский, В. Мотыль, Б. Фосси, У. Дисней, Ф. Хитрук, К. Земан, Ю. Норштейн, И. Дунаевский, Б. Китон, Г. Гарбо, М. Дитрих, Д. Дурбин, Д. Мазина, Б. Дэвис, Инг. Бергман, Ф. Раневская, С. Синьоре, Л. Торрес, А. Делон, А. Жирардо – вот лишь некоторые из более чем сотни мировых знаменитостей, творчество которых довольно подробно было представлено в экранной экспозиции музея.

Не менее содержательными и привлекательными (даже если судить по названиям) получаются ретроспективы жанрово-тематические – *«Love Stories»*, *«Поющие кинодивы»*, *«Кино про кино»*, *«Великая брюссельская дюжина»*, *«Танцующие влюбленные»*, *«Кинематограф “оттепели”*», *«В объятиях мюзикла»*, *«Трофейное кино»*, *«Маленький человек» в тисках фатума»*, *«Женщина есть женщина»*...

Обращает на себя внимание и ряд специальных показов. В частности, приуроченный Дню белорусского кино тематический цикл *«Как и 85 лет назад»*. Юбилейное (в связи с выходом на экран) представление первых белорусских лент превращается в оригинальную культурно-познавательную акцию. В декабре 2011 г. демонстрация ремастированных копий *«Лесной были»* и *«Проститутки»* сопрягалась с дискуссией о белорусском фильме-первенце. В декабре 2012 г. представление героико-приключенческой картины *«Кастусь Калиновский»* будет сопровождаться предва-

ряться мини-выставкой репринтов киноплакатов к фильму (в том числе, кстати, и одним уникальным на белорусском языке!), выступлением фольклорной группы «Guda», показом созданных на студии «Летапіс» киностудии «Беларусьфільм» документальных лент *«Кастусь Калиновский. Противостояние»* и *«Живи в свободе»*, а главное – «живым» исполнением увертюры для оркестра на белорусские народные мотивы, которая специально была написана ещё в 1927 г. нашим известным композитором Н. Н. Чуркиным для использования в качестве музыкальной иллюстрации показа этой картины в больших кинотеатрах.

Вслед за мелодрамой *«Весенние грозы»*, которая до мая 2011 г. не появлялась на экранах страны несколько десятилетий, в Международный день музеев в рамках специального цикла показов *«Забываемые киностраницы»* станут регулярными выставки-презентации тех по-своему уникальных памятников отечественной кинокультуры, «свежие» (т.е. вновь изготовленные в Госфильмофонде России за счет спонсорских средств) копии которых постепенно пополняют музейный DVD-фонд. Следующей такой лентой в мае 2012 г. стал историко-революционный киноман *«Первые испытания»*.

Стоит упомянуть и череду общественных премьер (в основном документальных и анимационных лент), творческих вечеров и вечеров памяти в связи с юбилеями белорусских киномастеров (режиссёров Михаила Пташука, Виктора Турова, Игоря Добролюбова, Валерия Рубинчика, Анатолия Алая, Виктора Асюка, Олега Белоусова, Ирины Кодюковой, художников-постановщиков Евгения Игнатьева, Евгения Ганкина, Владимира Дементьева, сценариста Сергея Трахимёнка, директора картины Леонида Щеглова и т.д.), которые, кстати, являются отличным поводом для показа не только их авторских работ, но и (в большинстве случаев) посвященных им фильмов-портретов.

С 2002 по 2011 гг. количество кинопоказов в музее увеличилось с 41 до 522 в год (в том числе белорусских фильмов – с 8 до 247). Соответственно, возросло и число посетителей – с 3.317 в 2002 г. до 19.917 в 2011 г. На чем же основана такая динамика?

Во-первых, она напрямую связана с существенным ускорением комплектования музейного фильмофонда за счет DVD-копий (в целом, кстати, он насчитывает уже около 2500 игровых, документальных и анимационных лент «всех времен и народов»). Следуя традиции музеев кино во всем мире – сохранять в своей практике классический (т.е. киноплёночный) способ демонстрации экранного наследия, сотрудники музея изначально пытались собирать и

показывать киноматериал. При этом они опирались на коллекции фильмов Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси, киностудии «Беларусьфильм» и минского кинопроката. Однако вскоре выяснилось, что это нерентабельный во всех отношениях путь. И прежде всего потому, что не выдерживало никакой критики техническое состояние доступных кинокопий: их «заезженность» и выцветание, утрата важных фрагментов изображения и фонограмм изрядно портили восприятие и фактически обесмысливали популяризационные усилия. С другой стороны, создать необходимую коллекцию из новых кинокопий было нереально (печать только одной «свежей» такой копии с предварительной реставрацией исходных материалов на базе Госфильмофонда России стоит в среднем 2 тысячи долларов). В этих условиях сотрудники музея были вынуждены обратиться к цифровым технологиям, прогресс которых уже позволяет обеспечить необходимое (вполне сопоставимое с кино) качество показов. Тем более, что курс на создание цифрового эквивалента своих собраний в XXI веке (после весьма долгих колебаний) взяли практически все киноархивы мира.

Во-вторых, деятельность Музея истории белорусского кино – это (помимо всего прочего) прямой ответ на конкретный общественный вызов. В подшивках белорусских газет 1970–1990-х гг. можно встретить письма граждан, в которых недоумевают и негодуют по поводу того, что даже в Минске нет ни одного места (кинотеатра), где можно было бы в удобное время и в удобном режиме посмотреть любимые фильмы 1930–1960-х гг. Теперь такое место есть!

В-третьих, музей предоставляет каждому заинтересованному посетителю универсальную возможность знакомиться с экранным наследием не только постоянно (ежедневно), но и в удобном именно для него режиме (день, час, форма, объём). В музейной практике используются два типа показов киноклассики – показы организованные (то, что предлагает публике музей) и показы заказные (то, что просит показать сама публика). Ко вторым (заказным) относятся показы по предварительной договоренности в рамках разнообразных учебных программ школ и вузов, а также индивидуальные (от 1 до 10 человек) показы в видеозале. В 2004 г. «с подачи» посетителей к ним добавился «сеанс для двоих», когда парень или девушка «дарит» своей «половинке» просмотр любимого фильма на большом экране. В середине 2010 г. появилась ещё одна разновидность заказных показов – «сеанс по подписке»: кто-то из посетителей инициирует просмотр конкретного памятника кинокультуры,

в специальный журнал записываются координаты желающих и когда их число приближается минимум к 30, назначается дата просмотра. Весьма показательно тут то, что из заранее записавшихся (бывает, что и за месяц) на показ не приходят считанные единицы!

В числе заказных, разумеется, – и показы по, так сказать, выездной модели, которые все чаще организуются сотрудниками музея непосредственно в школах Минска и Минского района. Но, пожалуй, самым оригинальным из них был юбилейный (посвященный 80-летию выхода на экран «першай нацыянальнай фільмы» *«Лесная быль»*) вечер-показ, который сопровождался тематической фотовыставкой и был организован музеем совместно с отделом кинотелеискусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси по инициативе историко-краеведческого объединения «Прылуцкая спадчына» непосредственно во дворце графа Чапского – месте под Минском, где осуществлялись съёмки «первого белорусского боевика».

Любопытно, что общий баланс организованных и заказных показов в музее уже много лет подряд складывается в пользу последних. И если проведение организованных показов определяется главным образом календарем памятных событий, юбилейными датами, то заказных – прежде всего живым интересом посетителей. Т.е. в большинстве случаев акт общения с тем или иным классическим фильмом имеет осознанный, а следовательно, и более результативный характер. Тем более, что общение это происходит в максимально комфортном (в смысле времени, индивидуального формата и возможности многократного повтора) режиме, что является уникальной отличительной особенностью музея истории белорусского кино.

И, наконец, последнее. Ни один кинотеатр и телеканал страны сегодня не показывает собственно белорусские фильмы в таком количестве, жанрово-тематическом и видовом разнообразии и в столь демократичном (определяемом прежде всего желанием потребителя) режиме, как музей истории белорусского кино. Речь идет о всём массиве нашего экранного наследия, включая игровые и анимационные фильмы, а также экранную летопись белорусской культуры. Разумеется, до идеала, в качестве которого, к примеру, может выступать Библиотека конгресса США, где при необходимости можно «взять с полки» DVD-диск с любым явлением экранного наследия страны и мира, Музею истории белорусского кино ещё далеко. Однако весомый, внушающий оптимизм задел его сотрудниками уже сделан: фильмофон музея насчитывает уже почти 400 белорусских лент всех видов и жанров.

Наряду с просмотровыми залами музея информационный повод неизменно дает и его выставочный зал. Чего стоит, допустим, подготовленная к XIX Минскому МКФ «Лістапад-2012» тематическая выставка «*Беларускі кінематограф 20–30-х гг. XX стагоддзя ў кінаплакаце*», где было представлено (кстати, впервые за последние 75 лет!) 30 образцов рекламной продукции начального периода белорусского кино, многие из которых являют собой не только историческую, но и художественную (а, следовательно, и материальную) ценность, т.к. создавались известными художниками своего времени. По-своему уникальной стала и персональная выставка «*Тэатр аднаго художніка*», посвященная юбилею одного из самых талантливых художников по костюмам за всю историю белорусского кино Элеоноры Семёновой, где вместе с эскизами, киноплакатами и фотографиями «рабочих моментов» к ее фильмам посетители могли познакомиться с современным и практически неизвестным нашей общественности периодом творчества мастера, посетив (посредством слайд-шоу) авторскую художественную галерею в Торонто.

Не менее содержательными и привлекательными были персональные выставки стилизованных эскизов и других изобразительных материалов (эскизы персонажей, фоны, раскадровки, марионетки и куклы) для сделанных в разных техниках (рисованной, кукольной, технике перекладки) мультфильмов художников-постановщиков Татьяны Кублицкой «*Калядныя гісторыі*», «*Толькі добрыя персанажы*» и Аллы Матюшевой «*Вопреки*», а также посвященная 75-летию патриарха белорусской анимации кинооператора Юрия Мильтнера «*Жизнь в сказках*». Как, впрочем, и коллективная выставка костюмов, реквизита и эскизов к белорусским историческим фильмам и фильмам-сказкам «*И помним, и храним...*» плеяды наших замечательных художников по костюмам Аллы Грибовой, Алевтины Кавецкой, Элеоноры Семёновой, Людмилы Гороховой, Нины Гурло, Натальи Сардаровой и других, а также персональная юбилейная выставка Аллы Грибовой «*Мінулае ў сучасным*».

Как правило, оригинальные выставки, где представляются (как минимум) соответствующие эскизы и киноплакаты к белорусским фильмам, в музее организуются ко всем более-менее крупным персональным ретроспективам – Михаила Пташука, Льва Голуба, Владимира Бычкова, Владимира Короткевича, Валерия Рыбарева и др. Наиболее показательная из них – выставка «*Ностальгия*», которая сопровождала ретроспективный показ «*Кино – дело ювелирное*» к 70-летию Валерия Рубинчика. Уникальная программа из фильмов «белорусского периода» творчества режиссера и ряда

документальных фильмов о нём (всего 11 названий) органично дополнялась не менее уникальной экспозицией, где посетители впервые увидели фотоподборку «семейных и рабочих моментов» из личного архива мастера, киноплакаты для показа ряда его работ за рубежом и несомненную доминанту выставки – коллекцию из 30 эскизов костюмов к фильмам *«Дикая охота короля Стаха»* и *«Отступник»*, которые благодаря любезности художника по костюмам Эллы Семёновой через без малого 25 лет вернулись в Минск из Канады.

Дополнительными магнитами музея стали и разнообразные авторские выставки художественной фотографии операторов-постановщиков киностудии «Беларусьфильм» – *«Мая Беларусь»* Юрия Плющева, *«Кветкі як людзі, іх трэба кахаць!»* Юрия Елхова, *«Уступі мне, скворец, уголок...»* Олега Шкляревского, *«Избранное»* Александра Бетева, *«Живая природа. Акт духовного общения»* Владимира Васиневского...

Третий источник информационных поводов – разнообразные методические усилия сотрудников музея. Главным инструментом здесь выступает предметная часть экспозиции, задача которой – вместе с передачей определенного объёма сведений о конкретном белорусском фильме и его создателях вызвать желание посмотреть сам этот фильм в наших залах. Происходит это посредством не только интригующего рассказа экскурсоводов у оформленных в соответствии с общим дизайн-проектом стендов (по объективным причинам процесс представления на них наших лучших фильмов национальной тематики, детских, документальных и анимационных лент ещё не закончен), но и организацией в рамках экспозиции разнообразных временных выставок.

Наиболее показательной в этом смысле была, пожалуй, выставка *«Поэтический аргумент»*, на которой демонстрировались костюмы и реквизит «национального кинопроекта» *«Анастасия Слуцкая»* – самой кассовой за последние 15 лет, по-своему этапной белорусской кинокартины, которая войдет в историю нашего кино как попытка возврата к национальной теме. Усилиями героической команды «мечтательных максималистов» – художника-постановщика Алёны Игруши, художника по костюмам Жанны Капустниковой, ассистентов Ирины Путятиной и Юлии Пякиной, костюмера Татьяны Богдановской – появилась уникальная возможность увидеть плоды их совместного творчества «ближе, чем их рассмотрела кинокамера», была создана такая представительная экспозиция, что не менее 95 % её коллективных (с экскурсионным обслуживанием)

посещений заканчивалось желанием граждан тут же посмотреть сам фильм. С 25 сентября 2003 по октябрь 2004 г., т.е. в период работы выставки, «Анастасия Слуцкая» была самым заказываемым белорусским фильмом для просмотра в кинозале нашего музея! Разумеется, впечатления и оценки после показов были разными (чаще даже критическими), но акт заинтересованного, неформального общения массовой аудитории с белорусским фильмом налицо.

Подобный эффект наблюдался с начала 2005 г. и в связи с выставкой «*“Волшебная свирель”: свидетельство о фильме*», которая знакомит посетителей музея с историей создания белорусскими аниматорами во главе с режиссёром Михаилом Тумелей уникальной во многих отношениях (6 лет работы, 120 кукол, 47 минут), но малоизвестной широкой публике (несмотря на большое количество фестивальных наград) кукольной ленты по мотивам осетинского эпоса. За пять лет музей показал её 357 раз, 115 из которых – вместе с 20-минутной познавательной видеолекцией об особенностях и «кухне» кукольной анимации.

Можно также вспомнить имевшее общественный резонанс театрализованное представление (мини-спектакль) «*Оживший кинокадр*». Прямо в выставочном зале музея, где к 9 мая 2008 г. были представлены эскизы художников-постановщиков «Беларусьфильма», реквизит и костюмы к белорусским лентам военной тематики, для участников открытия была воспроизведена сцена из фильма «*Ещё о войне*» с привлечением подлинного реквизита и участием актёров Веры Поляковой, Светланы Кожемякиной, Дмитрия Пустильника и Виктора Васильева, а затем в соответствующей атмосфере, подчеркнутой вторым элементом представления – фронтовым обедом, состоялись вручение ветеранам кинокаталога-справочника «*Белорусское кино. Персоналии*», литературно-музыкальная композиция «*Любовь Победы, победа Любви*», творческая встреча с создателями фильма «*Ещё о войне*» и его общественный просмотр.

В событие республиканского масштаба превратился юбилейный (в связи с 75-летием) и, увы, последний визит в Минск в апреле 2009 г. Леонида Нечаева, по прямому приглашению сотрудников музея и исключительно за счёт их личных средств. Вслед за пресс-конференцией в пресс-центре Республиканского Дома прессы, классик детского кино выступил по радио и ТВ, дал многочисленные интервью (журналисты разных изданий в буквальном смысле записывались к нему на приём), встретился со своими почитателями в кинотеатрах «*Победа*» и «*Пионер*», где был показан его новый фильм, и, наконец, в торжественной обстановке выставки костю-

мов, реквизита и эскизов к белорусским фильмам-сказкам *«Сказка за сказкой»* подарил музею ряд кинораритетов.

* * *

В 2011 г. исполнилось 35 лет с момента, когда в преддверии 50-летия выхода на экран «першай нацыянальнай фільмы» белорусские кинематографисты заговорили о необходимости создания Музея истории белорусского кино. К сожалению, соответствующие усилия с тех пор далеко не всегда были последовательными. Их новый и гораздо более результативный всплеск связан с выделением в 1988 г. музею отдельного здания, его реконструкцией в 1994–1998 гг., активным подключением к работе в 2000 г. киноведов (из числа научных сотрудников отдела кинотелеискусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси) и, наконец, обретением с 2005 г. государственного статуса (хотя и в форме филиала «Государственного музея истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь»).

Согласно крылатому выражению, театр начинается с вешалки. История музея белорусского кино (точнее – активной фазы его работы) началась с... кассового аппарата. В середине 2001 г., после сдачи первой очереди предметной экспозиции, тогдашний директор «Беларусьфильма» В. В. Шенько (кстати, сделавший много доброго для музея) издал приказ «о начале обслуживания посетителей на возмездной основе» со 2 января 2002 г. Понятно, что для этого были необходимы либо билеты (бланки строгой отчетности), либо кассовый аппарат. Поскольку в тот период еще ведомственный музей финансировался исключительно из прибыли киностудии, которой у неё на рубеже веков обычно не было, выполнение приказа оказалось под угрозой срыва. И вот тогда автор этих строк, работавший в музее на полставки в должности замдиректора по научной работе, и вообще не состоявший в штате ветеран белорусского кино, один из ведущих наших художников по костюмам Алла Грибова в буквальном смысле скинулись по 100 долларов, купили у минского ОАО «Белсчёттехника» простейший кассовый аппарат «БСТ-микро-Ф» и по договору дарения передали его киностудии, чтобы аппарат этот можно было официально зарегистрировать в налоговой инспекции и музей приступил (пускай и с опозданием, только с 19 февраля 2002 г.) к отработке собственного содержания. В итоге настойчивые предложения «доброжелателей» о ликвидации музея как нерентабельного структурного подразделения киностудии к концу года были сняты. В этой истории, как в капле воды, отража-

ются будни учреждения, которое уже давно могло стать многоцелевым культурным центром республиканского значения.

Безусловно, мешает этому и нехватка «производственных площадей», техническая отсталость. Если кинозал музея еще имеет эксплуатационный резерв, то интенсивность использования единственного видеозала (где осуществляется большая часть заказных показов) сейчас такова, что уже следовало бы добавить к нему еще два с полноценным демонстрационным оборудованием (для сравнения: в Государственном Центральном музее кино России в лучшие его годы показ осуществлялся параллельно в шести залах); вместо одного «Горизонта» 2003 г. выпуска сюда (включая предметную часть экспозиции) давно просится комплект современных LCD-диспеев с большим экраном, вместо офисных стульев – мягкие диванчики, явно перезрела проблема установки кондиционера...

Одно из главных условий успешной популяризаторской деятельности музея – наличие полноценного DVD-фонда по разделам игрового, документального и анимационного кино. К сожалению, на территории Беларуси отсутствует систематический выпуск отечественных фильмов (прежде всего игровых) в формате DVD. Эксперимент минской фирмы «Video-Макс», несмотря на бурный старт в 2003 г. почему-то быстро захлебнулся. А компания «ВИГМА» (ведущий производитель CD / DVD компакт-дисков страны) за последних пару лет выпустила всего несколько образцов современной продукции «Беларусьфильма». Фактически процесс оцифровки нашей киноклассики с предварительным её восстановлением (ремастерингом) отдан на откуп российским фирмам, которые делают это довольно хаотично и не всегда в русле интересов формирования музейной коллекции. При этом распространять белорусские фильмы на DVD на территории Беларуси (судя по четкой надписи на упаковке) иным российским фирмам-производителям почему-то запрещалось.

Корректировать ситуацию сотрудники музея могут лишь частично, в рамках своих весьма скромных финансовых возможностей, приобретая необходимые DVD-копии во время редких поездок в Москву и размещая (ещё реже) с разрешения правообладателя прямые заказы на изготовление DVD-копий в Госфильмофонде России, где хранятся исходные материалы большинства наших игровых и мультипликационных фильмов.

Отсюда – выборочно-постепенный характер пополнения музейного DVD-фонда. Приоритет отдается, во-первых, фильмам, представленным в разделах *«Основоположники белорусского кино»*

и «Золотой фонд белорусского кино» предметной экспозиции, на специальных ее стендах типа «Белорусские фильмы-рекордсмены кинопроката», «Репрезентативный список произведений мировой кинематографии ЮНЕСКО. Белорусский раздел», «Белорусские фильмы-лауреаты международных кинофестивалей». Во-вторых, – фильмам, без которых невозможно провести плановые мероприятия музея (юбилейные вечера, авторские и жанрово-тематические ретроспективы, вечера памяти). И, в-третьих, – фильмам, имеющим повышенный зрительский спрос (о чём, в частности, свидетельствуют индивидуальные и коллективные просьбы-записи в специальной книге заказов).

Так, в разделе игрового кино с появлением DVD-копии первой белорусской комедии «Джентльмен и петух» закончено формирование «Антологии белорусской кинокомедии»; DVD-копия героико-приключенческого фильма «Кастусь Калиновский» обогатила подборку фильмов исторической тематики; наличие DVD-копий мелодрам «Франка – жена хама», «Нечаянная любовь», «Несрочная весна» позволит разнообразить программу проходящей в музее вот уже пять лет подряд с неизменным аншлагом ретроспективы «Love Stories»...

Особые сложности (даже при наличии финансов) возникают в случаях с фильмами-экранизациями национальной литературы: мало того, что значительная часть произведений школьно-вузовских учебных программ не имеет экранного эквивалента в принципе, так запрашиваемые потребителем белорусскоязычные копии многих из уже снятых картин (даже классического фильма-спектакля 1952 г. «Паўлінка») взять просто негде; более-менее достойно удалось сформировать лишь анимационную подборку из работ типа «Аповесці мінулых гадоў», «Несцеркі» і «Беларускіх прымавак», которые изначально создавались «Студией анимационных фильмов» киностудии «Беларусьфильм» на белорусском языке.

Лучше обстоит дело с продукцией РУП «Белорусский видео-центр», который, во-первых, с самого начала делал свои фильмы в формате VHS / DVD и, во-вторых, давно позаботился про их тиражирование. Благодаря этому музей в значительно большей степени может удовлетворить спрос на документальные фильмы о деятелях нашей культуры и искусства (писателях, художниках, музыкантах, кинематографистах), о фольклоре, народных обычаях и обрядах, историко-культурных памятниках, природе Беларуси и т.д.

Что касается продукции творческого объединения «Летапіс» киностудии «Беларусьфильм», то благодаря ежегодному проведению совместно с рядом общественных организаций тематических ве-

черов ко Дню Победы (*«Неизвестные герои», «Женщина и война», «Твоя победа, Беларусь!», «Война известная и неизвестная»* и т.д.) наиболее полно в музейной коллекции представлены ленты военной тематики. В остальном же (как и в случае наследия творческого объединения «Телефильм» Белтелерадиокомпаний) эту проблему ещё предстоит решить с подключением Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов в Дзержинске, где хранится практически вся экранная летопись белорусской культуры...

Но несмотря на все это, не пройдя стандартного для вновь создаваемых музеев подготовительного периода, не обладая минимально-необходимой технической базой сначала 4, а потом 7 его сотрудников (для сравнения: в Государственном Центральном музее кино России в лучшие его годы работало 75 человек, из которых 17 были профессиональными киноведами) музей истории белорусского кино смог продемонстрировать свой недюжинный культурно-просветительский потенциал и завоевать авторитет у граждан, если обратить внимание не только на устойчивый (почти в 6 раз только за последние 5 лет) рост посещаемости, количество и содержание записей в журнале отзывов и предложений, но и на самих посетителей музея. В отличие от ряда других родственных учреждений школьники и студенты не занимают здесь однозначно доминирующего положения, достойную «конкуренцию» им составляют, так сказать, «заслуженные кинозрители»: если первые теперь обладают перспективным механизмом приобщения к экранному наследию, то вторые наконец обрели столь желанную возможность перенестись в те времена, когда кино было высоким искусством.

А что же в обозримом будущем?

Используя неизменный интерес посетителей к мировой киноклассике, сотрудники музея предпримут попытку возобновить фактически утраченную кинопрокатом страны форму популяризации – предсеансовый показ белорусских документальных и анимационных фильмов, что позволит включить наше экранное наследие в современный культурный контекст в большей степени. Уже начато формирование тематических подборок из экранной летописи белорусской культуры типа *«Лица Беларуси», «Варункі гісторыі нашай», «Флора і фауна Беларусі»* и других. Главным поводом-ориентиром для репертуарного показа тех или иных фильмов станут, скорее всего, страницы календаря *«Родны край»*.

Значительно укрепит популяризаторский инструментальный музея реализация концепции экспозиционного раздела *«Золотая книга белорусской анимации»*, где посетители посредством совре-

менных технических средств смогут совершить виртуальное путешествие в бесподобный мир нашей анимации, по собственному выбору познакомиться-пообщаться с его героями и их авторами.

Во время посещения предметной экспозиции сами собой напрашиваются видеоиллюстрации того, о чем рассказывается и в других разделах: в каждом из них на больших LCD-дисплеях в режиме non-stop предполагается транслировать нарезки наиболее выразительных фрагментов из наших лучших картин.

Заметный популяризаторский эффект даст воссоздание посредством электронных технологий утраченной не только в годы Великой Отечественной войны коллекции киноплакатов к белорусским фильмам прошлого века. Украшает экспозицию даже та небольшая подборка из 15 ретро-плакатов (которые, кстати, в таком количестве были выставлены в июле 2001 г. на территории Беларуси впервые за последние 65 лет), а когда их будет около ста (благодаря сохранившимся в архивах Москвы и Санкт-Петербурга оригиналам), интерьеры музея обретут совершенно иной вид.

Дополнительным средством привлечения внимания к нашему экранному наследию станет стилизованный под афишную тумбу начала XX века сувенирный киоск музея, благодаря которому любой посетитель сможет продолжить контакт с тем или иным явлением или разделом культурного наследия в домашних условиях. Пробная реализация продукции «Белорусского видеосенра» в 2010–2011 гг. обозначила спрос на фильмы по следующим тематическим блокам *«История городов», «Флора и фауна Беларуси», «Святые белорусской земли»*.

И все это также отличный информационный повод!

Людмила Авдейчик

СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается сетевая литература как определенный текстовый феномен, существующий в Интернет-пространстве. На примере таких сетевых экспериментов и проектов, как «РОМАН», «Действительный штатский сонетник», «Буриме» и «Сад расходящихся хокку» анализируется ряд черт, типичных для сетевой литературы: ее гипертекстуальность, интерактивность, вовлеченность читателя в творческий процесс и главное – приоритет игрового начала.

The article is to reveal the specificity of the Net literature as the defined textual phenomenon in existence of Internet space. On the basis of the Net literary experiments and projects («ROMAN», «Actual State Sonetnik», «Burime» u «The Garden of Divergent haiku») the typical features or the Net literature such as hypertextual, interactivity, involvement of the reader in the creative process and priority of the game start are analyzed.

Сетевая литература, или сетература, – явление относительно новое в современной культуре, а потому спорное. Некоторые исследователи данного феномена пока не пришли к унификации понятий («Среди теоретиков и историков литературы нет единства в понимании термина сетература» [1, с. 82]), другие и вовсе сомневаются в необходимости данного термина, считая Интернет всего лишь одним из современных способов хранения текстов (В. Смоленский, Дм. Кузьмин). Однако в большинстве своем литературоведы все же отмечают существование в интернет-пространстве определенного текстового феномена со своими специфическими чертами, который предлагают называть *сетературой* (М. Визель, С. Коренев, С. Костырко, Е. Варакина и др.).

Пик развития сетевой литературы в виде формальных прозаических и поэтических экспериментов пришелся на период с середины 1990-х годов до начала 2000-х гг. Одним из первых подобных творческих экспериментов стал знаменитый РОМАН (1995), начало которого было размещено в Сети лектором-филологом Тартуского университета Романом Лейбовым. Завязка действия романа дана Р. Лейбовым в первой главе. Роман, главный герой РОМАНА, влюбленный молодой человек, решает написать письмо объекту своей страсти и ночью, тайком пробравшись в дом возлюбленной, бросает письмо в её почтовый ящик. Но тут, к собственному ужасу, он случайно обнаруживает, что выше, на лестничной клетке, его возлюбленная с кем-то целуется. Роман (так зовут молодого человека) безуспешно пытается вытянуть обратно своё письмо из ящика, но, услышав, что парочка собирается расставаться, тихонько уходит, дабы не быть замеченным.

Далее автор первой главы предлагал всем желающим продолжить текст, причем с любого места, а затем использовать как гиперссылку любое появившееся продолжение, т.е. все последующие и предшествующие сцены произведения. В итоге в процессе своего развития «РОМАН становился 1) нелинейным, т.е. терял начало,

конец и единую последовательность событий, 2) «фасеточным», т.е. состоящим из множества небольших автономных фрагментов, 3) многоавторским и 4) по-настоящему интерактивным: присочиненный вами фрагмент тут же, автоматически включается в общую цепь. Два первые свойства и позволяют считать РОМАН настоящим гиперроманом – произведением *гипертекстуальной* литературы, а два последние – считать его образцом *сетевой* литературы, сетературы» [2].

Однако, несмотря на то, что в первый год своего виртуального существования РОМАН активно развивался, впоследствии его написание наткнулось на ряд проблем и остановилось. К тому времени он состоял из более чем 150 фрагментов, запутанных между собой сетью ссылок. Появилось даже специальное руководство по чтению романа. Но и это не очень помогло. «Читателей у романа оказалось меньше, чем писателей. То, что из проекта получилось, осталось лежать в сети памятником самому себе. Комментируя впоследствии свою затею, Роман Лейбов признал, что с самого начала не питал иллюзий относительно ее возможного результата. Проект интересовал его как чистый эксперимент» [3].

И хотя очень трудно судить о художественной ценности РОМАНА, но ему присущ ряд черт, типичных для сетературы: гипертекстуальность, интерактивность, вовлеченность читателя в творческий процесс и главное – приоритет игрового элемента. Вообще, *игровое начало становится основным порождающим механизмом сетературы.*

Читателю сетературы предлагается непосредственно включать себя в процесс создания текстов по определенным правилам. Однако привычные для литературы отношения между автором и читателем в сетературе разрушаются, и теперь читатель при желании может становиться писателем, а любой писатель может перейти в статус читателя. «Это психологическое явление называется в теории сетературы *исчезновением статусной дистанции* между автором и читателем» [1, с. 90]. Более того, любой автор и читатель может выступать еще и в роли критика появляющихся текстов, выражая свое отношение в комментариях или на форумах. Причем проявлять себя в разных ипостасях можно под одним именем (ником), а можно под разными. Включаясь в сетевую литературную игру, каждый из участников посредством сочинения новых текстов и/или критики уже существующих стремится к онлайн-овой самопрезентации, создавая при этом любой виртуальный образ-маску, а иногда и не одну. В результате произведения сетературы становятся

очень разноплановыми, неоднородными в стилевом отношении и постоянно пополняются новыми элементами.

Истоки игрового начала сетературы интересно определяет С. Кузнецов: «Иногда мне кажется, что литературные интернетовские игры – это реализация древних гуманитарных утопий. Раймонд Луллий в средние века и Тристан Тцара в начале века мечтали о машине, бесконечно производящей тексты. Ролан Барт в своем знаменитом эссе воспел «гул языка» – шум подобной языковой машины, работающей без перебоев и осечек. Немного воображения – и мы услышим этот гул в кабельных и оптико-волоконных линиях связи Интернета. Он не умолкнет до тех пор, пока существуют Сеть и русскоязычные пользователи, предпочитающие сочинение стихов и прозы игре в *Quake*» [4].

И хотя РОМАН Р. Лейбова как первый сетературный эксперимент потерпел неудачу, тому были свои причины: «Большая проза очень плохо приспособлена для литературных игр. Как показал дальнейший опыт, здесь гораздо более уместны малые формы – особенно поэтические» [3]. Потому гораздо более успешными и востребованными стали поэтические сетературные игры – проекты Дмитрия Манина «Действительный штатский сонетник» и «Буриме», которые появились в Интернете в 1995, однако просуществовали значительно более долгий период, чем РОМАН, и развиваются до сих пор.

«Действительный штатский сонетник» имеет довольно жесткие правила. На сайте сразу предупреждают: «Здесь пишут сонеты. Это дело серьезное (ну вот как бывает «серьезная болезнь»), пожалуйста, старайтесь соблюсти форму. В соседних (нерифмующихся) строках **мужские и женские окончания** должны по возможности чередоваться» [5]. При этом нельзя писать одному посетителю сайта более одной строки сонета подряд. После написания сонета, его еще некоторое время обсуждают, предлагая иные, более удачные, варианты некоторых строк. В результате, сонет после коллективного написания еще какое-то время находится в Сети и может видоизменяться, пока, наконец, в готовом виде не отправляется «на склад». За 17 лет существования «Действительного штатского сонетника» в его базе появилось более 4 тысяч сетературных сонетов, у каждого из которых может быть около 10 разных авторов. Тематика сонетов и их стилистика очень разная: от классических, любовно-лирических или философских, до пародийно-травестийных произведений.

Образцом классического стихосложения можно считать интересный, на наш взгляд, венок сонетов, который создавался в 1997–1998 годах. Отправной точкой для цикла стал следующий сонет № 763,

представляющий собой философское размышление о скоротечности бытия на фоне увядающей осенней природы:

Не повторится больше никогда
Очарованье яблочного лета,
Не вспыхнет вновь погасшая звезда,
Звезда, что нам светила до рассвета.

О, как я ждал, что ты мне скажешь «Да»!
Прошли века, но я все жду ответа.
Склонились грустно ивы у пруда,
Кукушка век отсчитывает где-то...

Увядший лист в падении своем
Плывет, как лодка, по волнам тумана.
Вот так и я плыву по морю жизни,

Не различая правды и обмана.
Уходит лето. С каждым новым днем

Все дальше от крестин, все ближе к тризне.

Надо отметить, что участники обсуждения этого венка сонетов довольно высоко его оценили. И, на фоне других, подобные стихотворения хотя бы напоминают поэзию по форме и содержанию. Однако большую часть «Сонетника» составляют все же малоинтересные в художественном плане графоманские упражнения. При этом в самих сонетах нередко используется просторечная и жаргонная лексика, обывательские умозаключения, порою несуразные и парадоксальные строки, вписанные очевидно просто ради рифмы, которая тоже нередко страдает. В результате может получаться что-то вроде следующих строк, прямо сказать, откровенно слабых в художественном плане и практически бессмысленных:

Белый город засыпает,
Покрываясь черным снегом.
Странный мальчик быстрым бегом
Уплывает как Чапаев.

Так что большую часть стихотворений, представленных в «Сонетнике», нельзя назвать произведениями литературы, но участникам этой поэтической игры важен именно процесс интерактивной коммуникации, а не необходимость создания литературных шедевров. «Сонетник» для меня – это, в первую очередь, место общения, где я могу встретить людей, с которыми стоит и хочется общаться. А то, что поводом и предметом этого общения являются стихи, делает его еще более ценным, хотя какие там у нас пишут

стихи – это меня интересует только во вторую очередь», – отмечает один из частых посетителей «Сонетника». Здесь следует обратить особое внимание на то, что сетература не позиционирует себя как воплощение этических и эстетических идеалов, она не претендует на то, чтобы быть образцом морали или примером для восхищения, как это было в классический и модернистский периоды развития литературы. *Сетература – это детище эпохи постмодерна и, прежде всего, это виртуальная интерактивная игра, в которой сам процесс становится для его участников намного интереснее и важнее результата.*

Другой проект поэтической сетературной игры Дм. Манина «Буриме» [6] имеет более легкие правила создания текстов, а потому, наверное, и значительно продуктивнее: за тот же период (17 лет) здесь появилось более 50 тысяч четверостиший на случайно подобранную компьютером рифму. Прежде чем приступить к стихосложению, нужно оставить в выборке сайта свой вариант рифмы. Случайность и даже парадоксальность предлагаемой рифмы порой позволяет автору довольно удачно поиграть со смыслами. В итоге, по мнению М. Визеля, в «Буриме» «предоставляется большая, по сравнению с «Сонетником» свобода самовыражения, и её плоды оказываются порой приемлемыми и для постороннего взгляда. То есть, попросту говоря, получаемые тексты часто бывает приятно почитать и не вовлеченному в игру посетителю. В них, среди обычных шуток-прибауток (пусть порою острых и неожиданных), нет-нет да и вспыхнет что-то похожее на поэзию» [2]. Например:

За синь себя не выдавая
И не пуская пыль в глаза,
Заголубела бытовая
Простого неба бирюза.

(№ 3546)

Однако наиболее удачным поэтическим экспериментом в русской сетературе стал проект под названием «Сад расходящихся хокку» [7], поскольку именно здесь «игра и творчество достигли точки равновесия» [2]. Создателями «Сада» стали Дмитрий Манин и Роман Лейбов. Эта сетературная игра существует с 1997 года и пользуется популярностью до сих пор, насчитывая более 70 тысяч текстов на настоящий момент (конец 2012 года). Организован «Сад» по принципу домино: потенциальному автору предлагается написать хокку по заданной первой или последней строке и тем самым присоединиться к уже существующей разветвленной структуре мини-текстов в любом ее месте. Строгое соответствие появляющихся

хокку каноническому японскому размеру (5–7–5 слогов) проверяет компьютерная программа, она же заменяет отточиями нецензурную и бранную лексику. Отсутствие рифмы и лаконичность формы хокку обязывает авторов максимально сосредоточиться на содержании текстов. «Сад заставляет задуматься о ценности каждого слова и о том, что слова могут обозначать не только то, что они значат, но еще и что-то другое, большее» [2]. В результате появляются такие емкие и по-своему интересные тексты-квинтэссенции:

за тех, кто уйдет
молитесь, а не только
за тех, кто ушел
(№ 40773)

или:

Только поэты
способны увидеть мир
глазами богов
(№ 21544)

Многие хокку «Сада», подобно японским, содержат яркие образы природы, посредством которых утонченно и порой иносказательно передается внутреннее состояние лирического героя:

Вот жизни закат!
И все краски осени
о том говорят
(№ 1782)

или:

Был на рассвете
исчезающий как свет
солнечный ветер
(№ 1782)

«Сад расходящихся хокку» – это сложный лабиринт формально похожих, но тематически разных текстов, поэтому важно, что администраторы «Сада» оснастили его удобной системой навигации: при посещении сайта программа предлагает не только случайное хокку для ознакомления, но и возможность читателю самому выбирать интересные ему тексты по номерам, датам, авторам, ключевым словам и темам. Здесь становится наглядным рациональное использование возможностей интернет-пространства для организации виртуального сборника стихотворений. Эта же система позволяет всем потенциальным авторам включаться в создание хокку по оговоренным на сайте правилам игры.

Итак, порождающим механизмом сетевой литературы становится ситуация игры, которая выстраивается вокруг самих произве-

дений и их авторов – читателей – критиков. Этот факт дает возможность исследователям сделать следующий важный теоретико-литературный вывод: «Сетература не как особая форма литературы, а как особая форма **литературного быта**, обусловлена техническими свойствами интернет-пространства и психологическими особенностями его “обитателей”» [1, с. 85].

Именно Интернет с его спецификой предлагает доселе неданные колоссальные возможности для коммуникации, снимая все ограничения, расстояния и условности реального общения. «Одним из двух важнейших факторов влияния Интернета на культуру является мгновенная скорость информационного обмена. Сеть создает эффект «смерти расстояния» – люди, разбросанные по разным точкам земного шара, могут чувствовать себя собравшимися в одном зале. Вместе с пространством сжимается и время. Дискуссии, которые в мире печатных изданий занимали бы месяцы, в Интернете укладываются в считанные дни и даже часы – причем безо всяких ограничений на количество и размер высказываний. Таким образом, интеллектуальная жизнь в Сети может быть необыкновенно интенсивной» [3].

Неудивительно, что Интернет стал порождающим механизмом для множества креативных проектов, осуществление которых ранее было практически невозможно. Одним из таких проектов стала сетевая литература. И пусть не утихают споры экспертов по поводу ее художественной ценности и дискуссии на предмет того, можно ли относить ее тексты к литературе как таковой, сетература в разных формах продолжает существовать и развиваться уже второе десятилетие, представляя собой весьма интересный феномен современной культуры.

Литература

1. Варакина, Е. Р. Проблемы теории литературы: учеб.-метод. пособие. Ч. 1 / Е. Р. Варакина. – Москва.: Изд-во ПСТГУ, 2011. – 101 с.
2. Визель, М. Литературные игры в Рунете / М. Визель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/viesel/litgames.html>. – Дата доступа: 15.09.2012.
3. Смоленский, В. Русская сетевая литература / В. Смоленский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.susi.ru/sapporo2000.html>. – Дата доступа: 15.09.2012.
4. Кузнецов, С. Рождение Игры, смерть Автора и виртуальное письмо / С. Кузнецов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/teoriya/kuznet.html>. – Дата доступа: 14.09.2012.
5. Действительный штатский сонетник. [Электронный ресурс]. – Ре-

жим доступа: <http://centrolit.kulichki.net/centrolit/cgi/sonnet.cgi>. – Дата доступа: 14.09.2012.

6. Буриме. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://centrolit.kulichki.net/centrolit/cgi/br.cgi>. – Дата доступа: 14.09.2012.
7. Сад расходящихся хокку. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hokku.netslova.ru>. – Дата доступа: 15.09.2012.

Наталья Агафонова

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА: К ПРОБЛЕМЕ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ПОЛНОМОЧИЙ

На основе компаративного анализа в статье доказывается не-тождественность искусствоведения художественной критике. Автор определяет доминантные разновидности художественной критики, а также аргументированно репрезентирует четыре стратегических направления современного искусствоведения.

N. Ahafonova

On the basis of the comparative analysis in this paper we demonstrate the difference between history of art and art criticism. The author defines main varieties of art criticism, as well as talks about the current four tendencies of the history of art.

Во многих странах не существует научной отрасли «Искусствоведение», поскольку искусство является объектно-предметной сферой журналистики, эстетики, истории, культурологии, социологии, психологии, педагогики. Возможно ли в принципе разграничение компетенции искусствоведения и эстетики, искусствоведения и художественной критики? Аргументированный ответ на данный вопрос является целью последующих размышлений.

Количественный рост научных работ искусствоведческого профиля в Беларуси актуализирует проблему самоопределения искусствоведения как науки через совершенствование ее терминологического аппарата и методологии (как совокупности исследовательских методов). Первый – очевидно, приведен в взрывное состояние. Вторая – остается неразвитой, неадекватной сегодняшним художественным феноменам.

Поскольку искусствоведение претендует на статус самостоятельной отрасли гуманитарной науки, то, соответственно, его целью является установление закономерностей видовой и жанрово-стилевой

эволюции искусства (макроуровень), а также изучение морфологии отдельного художественного произведения (микроуровень).

Однако на обоих уровнях искусствоведение серьезно потеснено. Так, эстетика (и частично культурология) рассматривает искусство в качестве непосредственного объекта своего изучения. Что касается отдельного произведения, то на этом поле доминирует художественная критика.

Попытаемся наметить границу между эстетикой, искусствоведением и художественной критикой посредством сравнительной таблицы с опорой на некоторые тезисы М. Кагана [1] и Х. Зедльмайра [2]:

	Эстетика	Искусствоведение	Художественная критика
Отраслевой статус	Отрасль гуманитарной науки	Отрасль гуманитарной науки	Часть журналистики как ветви филологии – отрасли гуманитарной науки
Предмет изучения	Искусство	Художественное наследие	Новейшие произведения искусства
Цель изучения	Феномен искусства в целом	Определение закономерностей развития отдельных видов искусства и строения художественного произведения	Оценка художественного произведения;
Задачи изучения	Морфология искусства	<i>По Х. Зедльмайру</i> 1) исследование сущности искусства; 2) исследование отдельного художественного произведения; 3) исследование всеобщей истории искусства	1. камуфляж (декамюфляж) социального заказа; 2. социокультурное продвижение артефакта

Из приведенной таблицы видно, что художественная критика не является (вопреки распространенному утверждению) частью искусствоведения. Сам эпитет «художественная» позволяет дистанцировать эту деятельность от научно-изыскательной сферы. Довольно четкое разграничение их полномочий проводит профессор М. Каган в статье «Художественная критика и научное изучение искусства», написанной в 1976 и переработанной в 2001 году. Свой анализ автор начинает провокационным заявлением о «полной неразработанности методологии художественной критики» и о том, что «наука об искусстве пока вообще не возникла» [1, с. 105]. Тем не

менее, в заключительной части статьи профессор М. Каган приходит к абстрактному выводу о взаимодополнении искусствоведения и художественной критики, которая не является «ни областью науки об искусстве, ни формой самого искусства; она есть нечто третье...» [1, с. 116].

Критика (от греческого – суждение, искусство разбирать) есть своего рода «обследование» предмета с целью квалифицирующего вывода, т. е. вынесение «приговора» ему (или установление «диагноза»). Из множества разновидностей критики выделяю, на мой взгляд, три главных:

1. *догматическая* критика – исходит из того, что оценивать произведение следует в рамках незыблемых правил по четко установленным критериям;
2. *импрессионистская* критика – вкусовая оценка произведения по принципу «нравится / не нравится»;
3. «*новая* критика» основывается на формальном методе «глубинного прочтения» произведения (выявление специфики образного строя, семантических рядов и т.п.).

То, что мы традиционно понимаем под художественной критикой (рецензирование, обзоры, эссе), по сути, соответствует импрессионистской критике, основанной на субъективно-эмоциональном (первом, «премьерном») впечатлении от произведения. Что касается так называемой догматической и «новой» критики, то это и есть, по сути, искусствоведение. Ибо «глубинное прочтение» произведения требует многократного к нему обращения, что в значительной степени снижает субъективный характер его осмысления. Австрийский профессор Х. Зедльмайр настаивает на том, что искусство «существует не в чем-то всеобщем, но в единичном – в произведении» [2, с. 144]. Данным утверждением постулируется главная задача искусствоведения – углубленное изучение отдельного произведения. Детальным анализом его образно-стилевых качеств, композиции и фактуры не занимаются ни эстетика, ни художественная критика.

Объективация и научная корректность результатов искусствоведческих исследований обусловлена разработкой адекватных методологических стратегий. Сегодня доминируют четыре базовых подхода:

1. историографический (преобладает в белорусской науке): ориентирован на собирание артефактов, их атрибуцию и дескрипцию;
2. аппликативный (А. Helman) [3]: экстраполяция методов точных и естественных наук на исследование сферы искусства;

3. генеративный: основан на изучении «грамматики говорящего» (Ю. Лотман) [4],
- т. е. – разработке алгоритма предельно точного прочтения авторской интенции;
4. интерпретативный: основан на расширении толковательных полномочий искусствоведа как профессионального реципиента.

Первый (историографический) подход отвечает музейной практике подготовки каталогов и альбомов. Его главный недостаток, по сути, лаконично определил Х. Зедльмайр: «массивно» и «туманно» одновременно [2, с. 71].

Второй (аппликативный) позволяет разработать общую эволюционную теорию искусства, а также универсальную модель художественного произведения (так называемый «Цветок Лотмана») [5; 6; 7]. Недостаток такого подхода заключается в невозможности реализации на микроуровне – для глубинного анализа конкретного художественного произведения.

Генеративный подход как раз восполняет этот пробел, поскольку ориентирован на исследование конкретного артефакта с целью наиболее полной реконструкции замысла автора. Однако искусствоведение традиционно концентрируется на содержательной стороне анализируемых произведений в ущерб формальной. При этом стремление к объективному познанию закономерностей образования и функционирования артефакта нередко замещается интерпретацией его в соответствии с личностным эмоциональным отношением. Поэтому зачастую произведение служит лишь импульсом для эссеистического рассуждения рецензента в рамках актуального для него контекста. Такого рода действия всегда будут основополагающими в художественной критике, ибо целью здесь является оперативность первой импрессии. Тем не менее, первое приближение к произведению не может замещать необходимости его строго научного анализа, конечная цель которого двояка: «во-первых, описание свойств и особенностей, присущих отдельным элементам и частям произведения, и, во-вторых, установление объективного состава и структуры (характера и принципов организации, связей) всего целого» [8, с. 24].

В рамках генеративного подхода наиболее адекватным для изучения артефакта является метод целостного анализа произведения, универсальный механизм которого (независимо от вида искусства) сводится к пяти главным уровням разъятия образной конструкции: жанровая идентификация, тематико-проблемные ко-

ординаты, композиция, комплекс выразительных средств, стилистика автора. Главный научный результат в этом случае – установление меры авторского отступления от сложившихся канонов (т. е. определение новизны и оригинальности произведения).

Четвертый обозначенный нами подход к искусствоведческому исследованию – интерпретативный – отражает новейшие тенденции арт-практики и ее осмысления в герменевтическом русле, т. е. за пределами «субъективного замысла автора» [9, с. 19] *и с учетом* феномена «прочтения» произведения как процесса смысловой коммуникации. Первым продуктивным результатом в этом ключе стала актуализация художественного произведения как «социокультурного документа».

Однако, с точки зрения «точного искусствоведения», интерпретативный подход требует разработки соответствующих методик во избежание произвола толкования художественного произведения и с целью установления научных критериев его оценки. В качестве таковых (для произведений экранного искусства) мы предлагали методику контекстуального, компаративного, оперативного анализа [10].

Укрепление позиций интерпретативного подхода (как расширение толковательных полномочий искусствоведа) обусловлено арт-практикой XX и начала XXI вв., не вписывающейся в параметры классической эстетики. Современное искусство со всей очевидностью манифестирует целый ряд базовых трансформаций, которые (как минимум) оппонируют фундаментальным критериям классической системы координат. Например,

а) художественная ценность, *однако* сегодня мы наблюдаем тенденцию выстраивания синонимического ряда – музейная, историко-культурная ценность;

б) неутилитарность, *однако* сегодня подвижность грани между утилитарностью/ неутилитарностью лежит в основе идеи изменения контекста как своего рода художественного приема;

в) органическая стройность произведения, *однако* все большее распространение получают артефакты, которые характеризуются исследователями как «отсутствующие структуры» (У. Эко) [11], «избыточные художественные структуры» (Т. Касаткина) [12], «гибридные формы» (Г. Гадамер) [9], серийные формы с потенциалом принципиальной незавершенности (Н. Агафонова) [10].

Ведущие ученые старшего поколения (В. Бычков [13], Ф. Джеймисон [14], А. Helman [3], Е. Plazewski [15] и др.) говорят о кризисе научной сферы изучения искусства. Они объясняют это распылением предмета исследований в результате гибридизации конкрет-

ной искусствоведческой проблематики с «проблематикой наук, не имеющих ничего общего ... с художественным творчеством в целом (например, теория коммуникации, семиопрагматика, психолингвистика, антропология, феноменология и пр.)» [15, с. 744]. Подобный искусствовцентристский взгляд является консервативным, но играет позитивную роль, сохраняя стандартные историографические и теоретические векторы изучения искусства.

Литература

1. Каган, М. С. Художественная критика и научное изучение искусства / М. С. Каган // Искусствознание и художественная критика. – Избр. статьи. – СПб: ООО «Издательство «Петрополис», 2001. – С. 105–129.
2. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб: Аксиома, 2000. – 272 с.
3. Helman, A. Sposoby uprawiania teorii filmu / A. Helman // *Prędkość i przyjemność: Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej* / Praca zbiorowa; pod red. A. Gwoździa. – Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 1994. – S. 13–22.
4. Лотман, Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 2004. – 704 с.
5. Копчик, В. Этюды по теории искусства: диалог естественных и гуманитарных наук / В. Копчик, В. Рыжов, В. Петров. – М.: ОГИ, 2004. – 365 с.
6. Петров, В.М. Количественные методы в искусствознании / В.М. Петров. – М.: Смысл, 2000. – Вып. 1: Пространство и время художественного мира. – 204 с.
7. Ярхо, Б. И. Методология точного литературоведения: избр. труды по теории литературы / Б. И. Ярхо. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 927 с.
8. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – 7-е изд., испр. – М.: Флинта, 2005. – 248 с.
9. Гадамер, Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
10. Агафонова, Н.А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н. Агафонова. – Минск: БГУКИ, 2009 – 273 с.
11. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко / пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
12. Касаткина, Т. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» / Т. Касаткина // Новый мир. – 2006. – № 2. – С. 154–168.

13. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.Бычков. – М.: ГАРДАРИКИ, 2004. – 556 с.
14. Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов / сост., ред. А.Р.Усманова. – Мн.: Красико-принт, 1996. – 207 с.
15. Płażewski, J. Historia filmu (1895 – 2005) / J.Płażewski. – Warszawa: Książka i Wiedza, 2005. – 839 s.

Маргарыта Аляшкевіч

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І САВЕЦКАЯ ТРАДЫЦЫІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫЦЫ

У артыкуле разгледжана станаўленне традыцыі беларускай літаратурнай крытыкі як супрацьстаяння на працягу XX ст. нацыянальнага і савецкага складнікаў.

M. Aliashkevich

The article explores national and soviet traditions of Belarusian literary criticism, their genesis, opposition and diffusion during XX century.

Трансфармацыя беларускай літаратурнай крытыкі праяўляецца пры супастаўленні стану крытыкі пачатку ХХІ ст. з крытычнай традыцыяй, якая сфарміравалася на працягу гістарычнага развіцця. Разгледзім станаўленне гэтай традыцыі, выявім яе варыяцыйныя складнікі, патэнцыял напрыканцы ХХ ст., і вылучым фактары, якія прыводзяць да трансфармацыі крытыкі.

Сярод помнікаў старажытнага беларускага пісьменства сустракаюцца прыклады навукова-крытычнага асэнсавання літаратуры: у прадмовах і паслямоўях Францішка Скарыны (1517–1525), «Песні пра зубра» Міколы Гусоўскага (1522), «Грамматике словенскай» Л. Зізання (1593), «Граматыцы» М. Смятрыцкага (1619), творах Сімяона Полацкага (другая палова ХVII ст.), школьных рукапісных пісьмаў і рыторыках ХVIII ст. [11]. Каштоўнасць гэтай протакрытыкі для фарміравання нацыянальнай традыцыі палягае ў праблематызацыі **патрыятызму** (Скарына, Гусоўскі, Полацкі), імкненні да **сістэмнага падыходу** (граматыкі, рыторыкі).

У ХІХ ст. узнікае шэраг прац, якія ўтрымліваюць больш змястоўныя гісторыка-літаратурныя ацэнкі твораў: у дадаток да першага тома «Спробы расійскай бібліяграфіі» (1813) рускага вучонага В. С. Сопікава разгледжана «Біблія» Скарыны, ва ўступным артыкуле Р. Друцкага-Падбярэскага да першага тома «Шляхціца Завальні» Я. Баршчэўскага ажыццёўлены агляд беларускай лі-

таратуры, надрукаваны артыкулы А. Кавеліна «Помнікі беларускай пісьменнасці», даследаванні П. Шпілеўскага «Беларусь у характарыстычных апісаннях і фантастычных яе казках» (1853), А. М. Пыпіна, У. Д. Спасовіча «Гісторыя славянскіх літаратур» (1879), А. Пыпіна «Беларуская этнаграфія» (1887), П. Уладзімірава «Доктар Францыск Скарына, яго пераклады, друкаваныя выданні і мова» (1888), А. М. Семянтоўскага «Беларускія старажытнасці» (1890), М. Доўнар-Запольскага «В. Дунін-Марцінкевіч і яго паэма «Тарас на Парнасе» (1895) і інш. [5]. Працы па старажытнай беларускай літаратуры і мове, этнаграфічныя даследаванні спрыялі ўсведамленню **нацыянальнай адметнасці беларусаў**, падрыхтоўвалі станаўленне новай беларускай літаратуры і адпаведнай ёй крытыкі. Уплыў на фарміраванне нацыянальнай крытычнай традыцыі меў таксама **сінкрэтычны характар** гэтых прац, у якіх элементы ўласна літаратурнай крытыкі дапаўняліся гістарычным каментарыем і навуковым даследаваннем.

Легалізацыя на пачатку ХХ ст. беларускамоўнай перыёдыкі, стварэнне выдавецтваў інтэнсіфікавала літаратурна-крытычную думку Беларусі. Імклівае станаўленне нацыянальнай традыцыі крытыкі звязана з дзейнасцю газеты «Наша ніва», а таксама часопісаў «Саха», «Маладая Беларусь», «Лучынка». Калі ў першыя гады існавання газета ўтрымлівала лічаныя матэрыялы літаратурна-крытычнага характару (напрыклад, рэцэнзія У. Самойлы пра «Жалейку» Янкі Купалы, 1908 г.), то ўжо ў 1910 г. тут выступае шэраг крытыкаў: Альгерд Бульба (Вітаўт Чыж), С. Ясяновіч (С. Палуян), У. Самойла, Р. Зямкевіч. У 1913–1914 гг. у нашаніўскай крытыцы спалучаліся яркія творчыя індывідуальнасці А. Луцкевіча, В. Ластоўскага, М. Багдановіча, М. Гарэцкага, С. Палуяна, Л. Гмырака, Р. Зямкевіча, Я. Лёсіка, З. Бядулі, адбылася дыскусія пра шляхі развіцця слоўнага мастацтва (распачатая артыкулам Ю. Верашчакі (В. Ластоўскага) «Сплавайце доўг»), падчас якой была сфармулявана канцэпцыя нацыянальна самабытнай літаратуры. Літаратурная крытыка ў гэты час разглядалася як **самастойная спецыфічная форма творчасці** (М. Гарэцкі, М. Багдановіч), якой уласцівы **сацыяльна-эстэтычны крытэрыі** (літаратура разглядаецца як вышэйшая праява духоўнай дзейнасці народа, падпарадкаваная законам характэра), улік **індывідуальна-псіхалагічных фактараў** творчасці пісьменніка, выяўленне нацыянальнага і агульначалавечага ў творах мастацтва. Адзначым спецыфічную ідэалагічную, **нацыя-творчую функцыю** крытыкі: беларуская мова ўсведамлялася

грунтам фарміравання нацыі, беларуская літаратура – сродкам усталявання нацыянальнай ідэнтычнасці, а крытыка – сродкам павышэння эфектыўнасці літаратуры: «...крытыкаваць – значыць шукаць таго ж, чаго шукаў аўтар, і рабіць думку яго яснай чытачу, і даходзіць, ці добра выклаў думку аўтар, і як выкладаў, і як бы мог выкласць лепей» [3, 601]. Рост майстэрства крытыкаў праяўляўся ў іх паступовай спецыялізацыі, імкненні выяўляць агульналітаратурныя заканамернасці пры аналізе канкрэтнага твора, у актуалізацыі прагнастычнай функцыі крытыкі. Першая сусветная вайна, рэвалюцыя 1917 г., грамадзянская вайна, польская акупацыя перапынілі развіццё крытыкі.

Пры перабудове сістэмы перыёдыкі пасля 1921 г. на Беларусі былі ўтвораны спецыялізаваныя літаратурна-мастацкія выданні «Полымя» (з 1922 г.), «Маладняк» (з 1923 г.), «Узвышша» (з 1927 г.), шмат матэрыялаў літаратурна-крытычнага характару з'яўлялася ў газеце «Савецкая Беларусь» (з 1927 г.). На ўзроўні крытыкі станюўча адбівалася афармленне навукова-даследчых і адукацыйных цэнтраў (Інбелкульт, Белдзяржуніверсітэт, Дзяржаўная бібліятэка, Секцыя беларускіх пісьменнікаў пры ДOME работнікаў асветы, аспірантура БДУ), беларускіх выдавецтваў. Усталяванне савецкай улады абумовіла з'яўленне новай традыцыі ў беларускай літаратурнай крытыцы. Характэрнай рысай савецкай традыцыі стала выкарыстанне крытыкі ў якасці **сродка ідэалагічнага кантроля** за літаратурным працэсам. Яе станаўленне супала з аднаўленнем і росквітам нацыянальнай традыцыі (1921–1927 гг.) і спрычынілася да яе заняпаду (1927–1930 гг.). Выкананне ідэалагічнай функцыі было ўласціва абедзвюм традыцыям, аднак ідэалогіі апынуліся ўзаемавыключальнымі: калі «нашаніўская», а затым «узвышэнская» крытыка імкнулася ўмацоўваць беларускую літаратуру і нацыю, то савецкая – пралетарскую літаратуру без нацыянальных адметнасцяў і новаўтвораную дзяржаву (спярша наднацыянальную, затым – з прэваліраваннем рускай нацыянальнасці). Адрозніваўся таксама погляд на сродкі павышэння эфектыўнасці літаратуры: мастацкая якасць твораў для нацыянальнай традыцыі палягала ў выяўленні нацыянальнага характару беларусаў, у тым ліку праз беларускую мову, для савецкай – у выяўленні класавых супярэчнасцей, у відавочнасці ідэйна-тэматычнай ангажаванасці. Адначасовая прысутнасць у літаратурным працэсе творцаў «нашаніўскай» і пралеткультайскай арыентацыі, дыферэнцыяцыя творчых сіл па літаратурных згуртаваннях з адрознымі эстэтычнымі праграмамі («Маладняк» 1923–1928 гг., «Звенья» 1925 г., «Полымя»

1922–1932 гг., «Узвышша» 1927–1931 гг., «Мінскі перавал» 1927 г., «Пробліск» 1927 г., «Беларуская літаратурна-мастацкая камуна» 1927 г., БелАПП 1928–1932 гг.) выклікала віраванне літаратурна-крытычнай думкі, энергічную палеміку адносна шляхоў нацыянальнай культуры, прыроды і месца літаратуры ў жыцці, стаўлення да нацыянальных традыцый і спадчыны, права на творчасць усіх прадстаўнікоў нацыі ці толькі класу пралетарыяў. Росквітам нацыянальнай традыцыі стала творчасць пляяды «ўзвышэнскіх» крытыкаў (А. Бабарэкі, Ант. Адамовіча, Ю. Бярозкі, Ф. Купцэвіча, Я. Барычэўскага, І. Замоціна, пісьменніцкая крытыка У. Дубоўкі, К. Чорнага, Я. Пушчы). Ёй уласцівы адмаўленне ад пашыранага ў тагачаснай крытыцы агітацыйна-асветніцкага кірунку, барацьба за ідэйна-эстэтычны ўзровень літаратуры, за пераадоленне правінцыйнасці і графаманства, культуру беларускай мовы, кампазіцыйны дынамізм і фармальную разнастайнасць твораў, а таксама абапіранне на класікаў беларускай літаратуры (у прыватнасці, вывучэнне спадчыны М. Багдановіча), зварот да агульнаеўрапейскага кантэксту. Усталяванне з дапамогай «узвышэнскай» крытыкі атмасферы добразычлівасці і высокай патрабавальнасці абумовіла (разам з фактам выбарнасці «ўзвышэнцаў» з вялікай колькасці творцаў «Маладняка»), унікальнасць часопіса: большасць надрукаваных у ім твораў увайшла ў залаты фонд беларускай літаратуры.

Прыняцце ў 1926 г. Пастановы ЦК «Аб працы сярод інтэлігенцыі» адзначыла пачатак уласцівага савецкай традыцыі дзяржаўнага кіравання літаратурным працэсам, яго цэнтралізацыі вакол літаратурных арганізацый, лаяльных партыі, пачатак «перыяду змяркання» (У. Гніламёдаў) нацыянальнай крытыкі. Спецыфічнай праявай савецкай традыцыі стала **«аглабельная» крытыка** (Л. Бэндэ, А. Кучар, Я. Бранштэйн, А. Падбярэскі, В. Бухаркін, А. Сянкевіч, Д. Мірончык, У. Гесэн, О. Канакоцін, Л. Якаўлеў, С. Будзінскі і інш. – гл.: [12]), якая характарызавалася вульгарным сацыялагізмам, ваяўнічым дагматызмам, паранаідальным пошукам «ворагаў». Шэраг нападак на «Узвышша» (напрыклад, серыя артыкулаў Т. Глыбоцкага: «Аб фальшы камертонаў» («Маладняк», 1926, № 9; «Я сягоння ўсім чужы», «Дэпешы без адраса», «Літаратурныя сектанты» («Савецкая Беларусь», 1927, адпаведна 18 верасня, 27 лістапада, 4 снежня), «Пад пралетарскай шыльдай» («Полымя», 1926, № 4), «Ці сапраўды «Узвышша» ёсць «узвышша»?» («Савецкая Беларусь», 1927, 13 мая) і інш.) прымусіла ўдзельнікаў згуртавання выступаць у друку з прызнаннямі «палітычных па-

мылак у літаратурна-публічнай творчасці». Большасць аўтараў «Узвышша» была неўзабаве выключана з літаратурнага працэсу сталінскімі рэпрэсіямі, што прывяло да вымушанай самаліквідацыі арганізацыі ў снежні 1931 г. Арышты беларускай інтэлігенцыі (напрыклад, больш за сто чалавек арыштавана ў 1930 г. па фальсіфікаванай справе «Саюз вызвалення Беларусі», 86 з іх пазбаўлены волі, многія расстраляны ў 1937 г.), допыты з прымяненнем катаванняў (паказальны ў сувязі з гэтым ліст К. Чорнага да Панамарэнкі і Цанавы, у якім пісьменнік просіць прызнаць несапраўднымі свае паказанні, дадзеныя пад прымусам – гл.: [16, 19–21]), высылкі (напрыклад, больш за 25 гадоў правёў у высылцы адзін з найбольш перспектыўных літаратараў «Узвышша» У. Дубоўка [2]), расстрэлы (29 кастрычніка 1937 г. расстраляна больш за сто дзеячаў беларускай культуры, іх архівы знішчаны, імёны забаронены – гл.: [7]) і вымушаная эміграцыя [17, 746] нанеслі непараўнальныя страты айчынныму генафонду, велізарную шкоду навукова-крытычнай думцы Беларусі. Строгая ідэйна-тэматычная рэгламентаванасць літаратуры, класавы падыход да мастацтва, дзяржаўнае кіраванне літаратурным працэсам працяглы час стваралі неспрыяльную для развіцця нацыянальнай традыцыі літаратурную сітуацыю; прыроўненасць рэцэнзіі да падставы для арышту дыскрымінавала ўсю літаратурную крытыку (падрабязней гл.: [10]).

Другая сусветная вайна замацавала савецкую традыцыю з характэрным для яе прагматычным падыходам да слоўнага мастацтва: у партызанскіх і падпольных выданнях літаратура выкарыстоўвалася як сродак мабілізацыі грамадства, нешматлікім матэрыялам літаратурна-крытычнага характару былі ўласцівы публіцыстычны пафас, ідэйна-партыйная скіраванасць, агітацыйна-лозунгавая стылістыка. **Элементы нацыянальнай традыцыі** літаратурна-крытычнай думкі выяўляліся ў такой адмысловай форме, як пісьменніцкі эпісталарый [13]. Вайна нанесла беларускаму народу вялікія фізічныя і маральныя страты, аднак перамога Савецкага Саюза стала прычынай уздыму нацыянальнага гонару (і ў далейшым замяніла беларускую мову і літаратуру ў якасці нацыятворчага фактору). Аздараўленне літаратурнага працэсу ў першыя пасляваенныя гады звязана з дзейнасцю такіх крытыкаў, як В. Таўлай, Р. Бярозкін, А. Вялюгін, Р. Няхай, Ц. Крысько (В. Вітка), Р. Шкраба, М. Ларчанка, М. Барсток, Я. Казека і інш. (гл.: [8]). Сведчаннем трываласці нацыянальнай традыцыі, яе здольнасці да самааднаўлення выступіла ўвядзенне ва ўжытак

савецкай беларускай крытыкі паняццяў «народнасць літаратуры», «літаратура народа». Аздараўленне, аднак, спалучалася з няспынай ідэалагізацыяй літаратурнага працэсу, што дэарыентавала літаратурную крытыку (абмеркаванне ў рэспубліканскім друку пастаноў ЦК «Аб часопісах «Звязда» і «Ленінград»», «Аб рэпертуары драматычных тэатраў і мерах па яго паляпшэнні», 1946 г., кампанія барацьбы з касмапалітызмам і буржуазным нацыяналізмам, 1948–1949 гг., тэорыя бесканфліктнасці, 1950–1953 гг.).

Грамадска-палітычныя змены ў 1953–1956 гг. выклікалі прыток творчых сіл у літаратурную крытыку, прытым з’яўленне новых крытычных імёнаў (А. Адамовіч, І. Навуменка, У. Калеснік, А. Лойка, А. Клышка, В. Каваленка, А. Яскевіч, М. Лазарук, А. Сабалеўскі, Ю. Канэ, Д. Бугаёў, М. Стральцоў, А. Мальдзіс) дапаўнялася актывізацыяй вядомых крытыкаў (Р. Бярозкіна, У. Юрэвіча, Я. Казекі, Ю. Пшыркова, Н. Перкіна, В. Івашына, Ф. Куляшова, С. Александровіча, Р. Шкрабы, М. Барсток) [9]. У іх творчасці савецкая традыцыя (у такіх праявах, як арыентацыя на савецкі рускамоўны кантэкст, пераважнае вывучэнне беларускай літаратуры савецкага перыяду, схільнасць да ідэйна-тэматычнага аналізу, перабольшанне значэння метаду сацрэалізму, ацэнка літаратараў паводле іх стаўлення да савецкай улады) спалучылася з часткова адноўленай нацыянальнай (улік эстэтычнай прыроды мастацтва, перагляд вульгарызатарскіх ацэнак літаратурнага працэсу 1920–30-х гг., зварот да спадчыны рэпрэсаваных літаратараў – М. Зарэцкага, П. Галавача, Я. Нёманскага, Ц. Гартнага, усведамленне крытыкі як творчасці і адпаведная змена стылю крытычных выступаў – яскравая мова, эсэістычная манера, выкарыстанне выяўленчых сродкаў белетрыстыкі, эмацыйна-ацэначных элементаў), утвараючы **сінтэтычную традыцыю**, якая паспяхова канкуравала з савецкай ад другой паловы 1960-х да сярэдзіны 1980-х гг. Сутыкненні прадстаўнікоў абноўленай (сінтэтычнай) крытычнай традыцыі з прыхільнікамі ранейшай (савецкай) спарадзілі росквіт палемічнага жанру. Дзяржаўная падтрымка крытыкі праяўлялася ў рэгулярным выхадзе зборнікаў артыкулаў і рэцэнзій, прыняцці канкрэтных захадаў пасля абмеркавання праблем крытыкі на пісьменніцкіх з’ездах (напрыклад, павелічэнне аб’ёму літаратурна-крытычных выданняў пасля пастановы ЦК «Аб літаратурна-мастацкай крытыцы» 1972 г.). Выняткамі сінтэтычнай традыцыі з’яўляліся праявы нацыянальнага нігілізму (другаснасць і перыферыйнасць беларускага літаратурнага працэсу ў параўнанні з рускамоўнай част-

кай савецкай літаратуры), звужэнне сферы ўжывання беларускай мовы на карысць рускай. Залежнасць літаратурнага працэсу ад ідэалагічных прадпісанняў спараджала тэндэнцыйнасць крытыкі, у сярэдзіне 1970-х гг. прэваліраванне савецкай традыцыі выклікала пашырэнне **«кампліментарнай» крытыкі** (захвальванне тэкстаў пісьменнікаў, якія займалі кіруючыя пасады, гатоўнасць рэабілітаваць творчасць прыхільнікаў «тэорыі бесканфліктнасці»), што прывяло да скарачэння прытоку кадраў у крытыку, сыходу вядомых крытыкаў у гістарычную і літаратуразнаўчую праблематыку. Паспехамі сінтэтычнай традыцыі з'яўляюцца: пачатак уключэння ў літаратурны працэс старажытнай беларускай літаратуры, працяг рэабілітацыі рэпрэсаванай літаратуры («дакастрычніцкай» спадчыны класікаў, творчасці М. Гарэцкага, А. Александровіча, А. Дудара, Я. Пушчы, П. Труса, С. Баранавых, В. Каваля, В. Сташэўскага, Я. Скрыгана, Б. Мікуліча, Х. Шынклера і інш. – гл.: [14]), даследаванне гісторыі беларускай літаратурнай крытыкі (У. Конан, Э. Дарашэвіч, С. Карабан, М. Мушынскі), увага да жанрава-стылістычных асаблівасцяў твора, пашырэнне кантэксту беларускай літаратуры, праблемнага поля крытыкі. Сінтэтычная традыцыя дазваляла істотнае паглыбленне і ўдакладненне ранейшых ацэнак, але не іх перагляд.

Перабудова грамадства ў другой палове 1980-х гг., дэклараваныя галоснасць і свабода слова спрыялі рэабілітацыі нацыянальнай традыцыі крытыкі, аднак яе адраджэнне ўскладнялася інстытуцыялізаваным характарам тагачаснай крытыкі (легалізацыя праз даклады на пленумах, семінарах, канферэнцыях, круглых сталах секцыі крытыкі і літаратуразнаўства СПБ азначала, што прыярытэтнае права на слова належала найбольш аўтарытэтным (старэйшым) удзельнікам пісьменніцкай арганізацыі, крытычнае выступленне павінна было адпавядаць набору рэгламентаваных патрабаванняў). Узнікненне новых перыядычных выданняў (часопісаў «Крыніца», «Беларуская мова і літаратура ў школе» (з 1988 г.), газеты «Культура» (з 1991 г.), павелічэнне аб'ёмаў крытычных матэрыялаў у рэспубліканскіх і абласных газетах спрыяла апрацацы новых падыходаў.

Набыццё Беларуссю дзяржаўнага суверэнітэту (1991 г.) актуалізавала нацыятворчую функцыю крытыкі і абумовіла аднаўленне нацыянальнай традыцыі ў адсутнасці жывых носьбітаў (захавальнікі нацыянальнай крытычнай традыцыі на эміграцыі – напрыклад, Ант. Адамовіч, Ю. Віцбіч – сталі вядомыя на радзіме з вялікім спазненнем, калі нацыянальная традыцыя страціла актуальнасць), пасля пяцідзясяцігадовага ўплыву антаганістычнай

традыцыі і частковага нівелявання ў традыцыі сінтэтычнай. У першай палове 1990-х гг. літаратурная крытыка апырэджвала грамадскую думку, спрыяючы адраджэнню нацыянальнай культуры. СМІ праводзілі шматлікія круглыя сталы для ліквідацыі «белых плямаў» у літаратурным працэсе (рэпрэсаваная, эмігранцкая літаратура, пераацэнка савецкай спадчыны), што спрыяла прытоку таленавітых кадраў (С. Кавалёў, В. Акудовіч, П. Васючэнка, С. Дубавец, Л. Корань). Своеасаблівым адраджэннем «аглабельнай» крытыкі з уласцівым ёй парушэннем маральна-этычных норм, «нанешваннем ярлыкоў», безапеляцыйнасцю сталі выступы прыхільнікаў ранейшых ацэнак: П. Богдана «За сколько проданся Василь Быков?» [1], В. Мысліўца «Блявоціна», «Каламуць у чыстай крыніцы, ці Танцы пад дудку фашыстоўцаў», Д. Трызны «Кого проводим в классики» ў часопісе «Политический собеседник», газеце «Мы и время» [15, 123].

Генезіс беларускай літаратурнай крытыкі дэманструе яе вялікі самааднаўленчы патэнцыял (здольнасць аднавіцца пасля грамадскіх катастроф – войн, рэвалюцый, рэпрэсій), устойлівасць і пераемнасць нацыянальнай традыцыі. Інварыянтам гэтай традыцыі з’яўляецца спецыфічная ідэалагічная (нацыятворчая) функцыя, характэрнымі рысамі – дэмакратызм, які праяўляецца ў суіснаванні розных поглядаў на мастацтва (што прыводзіць да пашырэння палемічных жанраў), успрыняцце крытыкі як творчасці (што абумоўлівае фармальна-жанравыя эксперыменты, яскравасць мовы, белетрызацыю стылю), зварот да агульнаеўрапейскага кантэксту. Варыянты (гістарычныя ўвасабленні) нацыянальнай традыцыі – «нашаніўская» крытыка (1906–1914 гг., адрозніваецца асветніцкім характарам), «узвышэнская» крытыка (падрыхтоўчы перыяд 1921–1926 гг. (рост аналітычнасці), актыўная фаза 1926–1930 гг., адрозніваецца канцэптуалізацыяй літаратурнага працэсу), часткова – «сінтэтычная» крытыка (1956–1985 гг., адрозніваецца «эзопавай» мовай, разамкнёнасцю межаў з літаратуразнаўствам, разуменнем нацыянальнага як народнага, інстытуцыяналізаванасцю, шырокай аўдыторыяй), «адраджэнская» крытыка (1985–1996 гг., адрозніваецца пакаяльным або выкрывальніцкім пафасам, эпатажнай стылістыкай, звышшырокай аўдыторыяй).

Антаганістычная нацыянальная савецкая традыцыя фарміруецца ў беларускай крытыцы ў 1920-я гг., дамінуе з канца 1920-х да сярэдзіны 1950-х гг., з’яўляецца складнікам сінтэтычнай традыцыі (II пал. 1960-х – I пал. 1980-х гг.) і аб’ектам рэстаўрацыі ў 2000-х гг. Яе характэрныя рысы – удзел у дзяржаўным кіраванні літаратурным працэсам, цэнтралізацыі апошняга вакол лаяль-

ных кіруючай партыі літаратурных арганізацый, строгая ідэйна-тэматычная рэгламентаванасць, вызначанасць крытэрыяў, жанрава-стылістычная аднастайнасць, зварот да рускамоўнага кантэксту.

Дыскрэтнасць развіцця нацыянальнай традыцыі, спецыфіка літаратурнага працэсу 1990-х і 2000-х гг. адбіліся на характары літаратурнай крытыкі. У адрозненне ад натуральнага эвалюцыйнага пераходу традыцыі ў **посттрадыцыю** праз крытычнае пераасэнсаванне (што мела месца падчас дыскусій II пал. 1990-х гг: праблематызацыя савецкай спадчыны ў дыскусіі вакол «Ружовага туману» С. Дубаўца [4], ацэнка імкнення адкінуць ранейшыя трактоўкі як праяваў нігілізму, дылетанцтва ў дыскусіі пра «новую маргінальную беларушчыну» [6]) **трансфармацыя** крытыкі, якая пачалася на мяжы XX і XXI стст., прадугледжвае выбудову новай, прынцыпова іншай сістэмы крытыкі, у якую папярэднія традыцыі ўваходзяць асобнымі элементамі ў іх эклектычным спалучэнні. Трансфармацыя закранае такія аспекты літаратурнай крытыкі, як функцыянальны, метадалагічны, жанрава-стылістычны, аўтарскі, медыйны (пад якім маем на ўвазе ўплыў на крытыку фармату СМІ, у якім яна прадстаўлена). Іманентнай крытыцы застаецца ацэнка твораў мастацкай літаратуры і з’яў літаратурнага працэсу.

Літаратура

1. Богдан, П. За сколько проданся Василь Быков? : [О повести «Стужа»] / П. Богдан // Молодая гвардия. – 1994. – N 8. – С. 267–269.
2. Бугаёў, Д. Уладзімір Дубоўка: Кніга пра паэта / Д. Бугаёў. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 322 с.
3. Гарэцкі, М. Развагі і думкі: Выбраныя творы / Максім Гарэцкі; уклад. Р. Гарэцкага і Т. Голуб, прадм. і камент. Т. Голуб. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 587–605.
4. Дубавец, С. Ружовы туман / С. Дубавец // Літаратура і мастацтва. 1998. 9 студз. – С. 5.
5. Киселёв, В. Г. Литературоведение / В.Г. Киселев // Очерки истории науки и культуры Беларуси. – Минск, 1996, с. 205–228.
6. Корань, Л. Новая маргінальная беларушчына: паводле цытат / Л. Корань // Цукровы пеўнік: літ.-крыт. арт. – Мінск, 1996. С. 275–280.
7. Маракоў, Л. Толькі адна ноч / Л. Мараў. – Мінск : Зміцер Колас, 2006. – 180 с.
8. Мушынскі, М. Крытыка і літаратуразнаўства [1945–1955] // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 3. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – С. 95–120.
9. Мушынскі, М. Крытыка і літаратуразнаўства [1956–1965] / М. Му-

- шыньскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 3. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – С. 173–201.
10. Мушынскі, М.І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20–30-я гады / М.І. Мушынскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 376 с.
 11. Мушынскі, М. І. Крытыка і літаратуразнаўства [1901–1917] / М.І. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 1. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – С. 67–85.
 12. Мушынскі, М.І. Крытыка і літаратуразнаўства [1920–30-я гг.] / М.І. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 2. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – С. 167–209.
 13. Мушынскі, М. І. Крытыка і літаратуразнаўства 1917–1920 гг. / М.І. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 1. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – С. 494–511.
 14. Мушынскі, М. Крытыка і літаратуразнаўства [1966–1985] / М. Мушынскі // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. – Мінск: Беларуская навука, 2002. – С. 73–110.
 15. Мушынскі, М. Крытыка і літаратуразнаўства [1986–2000] // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4. Кн. 2. – Мінск: Беларуская навука, 2003. – С. 117–162.
 16. Рублевская, Л. И. Время и бремя архивов и имён : очерки, эссе, пьеса / Л. И. Рублевская, В. В. Скалабан. – Минск : Літаратура і Мастацтва, 2009. – 192 с.
 17. Савік, Л. С. Літаратура беларускага замежжа / Л.С. Савік // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4 кн. 2. – Мінск: Беларуская навука, 2003. – С. 742–771.

Татьяна Артишевская

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТЕЙ В СТРУКТУРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ ЖУРНАЛИСТОВ

Приносит ли свободу и счастье современному человеку техническое изобилие сверхмощных средств связи? Наверное, этот вопрос многим покажется риторическим и может вызвать слабую улыбку у прагматически настроенных представителей от журналистики, получающих финансовую прибыль за использование этих средств с целью воздействия на человека. Но почему же тогда самым острым из всех существующих в настоящее время кризисов является кризис духовный? Кстати, слово «кризис» с греческого переводится как «суд». Когда мы говорим о личности журналиста, то главным критерием его профессиональной значимости

считаем ценностные ориентации, определяющие особенности и характер его отношений с окружающей действительностью. В статье отражены особенности отношения к ценностным доминантам будущей профессии студентов-журналистов.

Ценности – это духовные и материальные феномены, имеющие личностный смысл, являющиеся мотивом деятельности. Ценности являются целью и основой воспитания.

T. Artishevskaya

Does technological variety of powerful gadgets bring the freedom and happiness to modern people? Probably, such question may seem rhetorical and can make the pragmatic journalists' week smile, because they have a profit for using such gadgets to manipulate people. But why is the most critical crisis a moral crisis? To the point, the word "crisis" translates from Greek as "court". When we speak about journalist's person, we consider that the most important criterion of his professional competence is the value orientations which determine particular qualities and type of his relationships with surrounding reality.

In the article the attitudes' specialties to the value dominants of the future journalist students' profession are represented.

В чем состоит профессиональное назначение журналиста? Абитуриенты, отвечая на этот вопрос, чаще останавливаются на общественной пользе информации, которую несут в массы журналисты с чистой совестью и высоким творческим потенциалом. К окончанию третьего курса обучения, «понюхав пороху» на практиках разного рода, студенты понимают, что совесть – понятие относительное. И к концу обучения только единицы соглашаются с мнением о том, что эта профессия требует от личности журналиста не только гибкой психики, но главным образом – следования устойчивым ценностным ориентирам. Иначе в этой профессии сложно сохранить мотивацию и остаться здоровым.

В ситуации быстрых социальных, психологических, экономических, социокультурных, политических перемен все ярче высвечиваются противоречия в:

- переходе от коллективных ценностей, менталитета российского народа к индивидуальному стилю репродукции ценностей;
- подмене гуманистических и духовных ценностей на материальные;
- трансформации практической значимости реальных условий и морально-нравственной стороне профессиональной деятельности журналистов;

– усилении роли журналиста на политической площадке общественной жизни населения.

В свете этих противоречий, невозможно точно выделить условия, в которых журналистика стала бы «доверенным лицом» народа. Поэтому все больше повышается значимость идеи единства процесса формирования личности как профессионала и профессионала как личности. И как бы ни называли журналистику на современном этапе, роль ее остается наиважнейшей – выступать и как средство информации, и как инструмент формирования общественной морали и стереотипов поведения [1].

Исследования психологов в области журналистики показывают, что, в основном, журналисты относятся к психологической компоненте mass-media исключительно в инструментальном плане, вопросы информационной безопасности они относят только к аудитории и никогда не принимают на свой счёт. В то время как при анализе механизмов информационного воздействия на психику было выявлено, что ее сигнальная природа, направленность психического отражения на отбор и интерпретацию явлений действительности как знаков ставят взаимодействие с информацией в центр человеческого существования. Это связано с тем, что когнитивный, эмоциональный и поведенческий компоненты психики, имея свои специфические механизмы работы с информацией, стремятся освоить и присвоить текст любой природы [2].

Действительно, что могут думать о профессии журналиста и ее роли для развития общества только что окончившие школу, социально и психологически неподготовленные существа – абитуриенты? Они приходят поступать на факультет журналистики с разной мотивацией, но из года в год демонстрируют преобладание внешней, абстрактной мотивации без понимания ответственности за свой выбор. Так, например, на вопрос: «Что больше всего вас привлекает в профессии журналиста?» – абитуриенты 2012 года поступления ответили: (результаты в таб. № 1 группы «эссеистов» и группы «портфолистов»).

Таблица № 1

Показатели привлекательности профессии журналиста

названия шкал	эссе (n=60) %	портфолио (n=64) %
улучшение общества	54,4	58,2
карьера	28,4	36,4
влияние на других людей	54,4	63,2
достойная зарплата	1,6	6,4
экстремальный характер профессии	34,2	43,2

Как видно из таблицы, больше половины абитуриентов хотят улучшить наше общество, владея профессиональным инструментарием. В группе «портфолио» по всем шкалам показатели выше, особенно высокий процент в желании влиять на других людей, что подразумевает власть (63,2 %). Но и в группе «эссе» по этой шкале, также высокий показатель (54,4 %). Действительно, не влияя на других людей, невозможно ни улучшить общество, ни ухудшить. Здесь важно знать, на какие ценности ориентированы абитуриенты.

Очень низкий показатель у шкалы «достойная зарплата» в обеих группах. Это может быть связано с тем, что абитуриенты пока обеспечены родителями и, в силу своего возраста, не задумываются о финансовой стороне вопроса. На самом деле, как показывает многолетняя практика, к третьему курсу у студентов теряется профессиональная мотивация и меняются ценностные ориентации, в первую очередь, из-за низкой заработной платы.

На вопрос о перспективе профессиональной деятельности после получения диплома в 59,6 % случаев абитуриенты не видят перспектив, описывая их приблизительно. Например: стремиться к должности главного во всем; осуществить свою мечту; поиск достойной работы; изменить общество; делать карьеру; добиться успехов на этом поприще; интересная работа, самореализация; возможность работать в различных сферах жизни общества; стать выдающимся журналистом; работать и жить; пополнить ряды знаменитых журналистов; исполнение детской мечты и др.

Таким образом, можно сказать, что привлекательность профессии для абитуриентов связана, в основном, с потребностью применения себя в различных сферах жизнедеятельности. В группе

«портфолио» желание карьерного роста прослеживается чаще, чем в группе «эссе». Такая тенденция также требует ценностного оформления, т.к. сам по себе карьерный рост – показатель положительный, если сопровождается непреходящими ценностями: совестью, высокой профессиональной нравственностью, уважением, любовью и т.д.

И на последний вопрос: что для вас журналистика? – абитуриенты в обеих группах ответили приблизительно одинаково, описывая профессию абстрактно, в романтических красках: мечта, стиль жизни; любимое занятие, интересная профессия; свобода говорить о том, о чем думаешь; риск для жизни; возможность узнать много нового; «владеющий информацией владеет миром»; способ самовыражения; способ открыть и узнать, донести до людей свои мысли; передавать актуальную информацию; это настоящее и будущее; смысл жизни; творчество; возможность достучаться до людей; быть там, куда не могут попасть другие; это правда, доступная всем; это профессия, которая поможет правильно формулировать свои мысли; связана с подвижностью; нахождение в гуще событий; это фейерверк моей души; путь к новому и неизведанному; промежуточное звено между различными сферами жизни; отличный шанс познать себя; общение с начитанными неординарными людьми; «журналистика для меня – все!»; возможность почувствовать вкус власти; это целый мир; призвание; стремление к истине; изучение других; профессия, которая больше мне подходит; выражение творческих амбиций; буря эмоций; связи; возможность быть услышанной; непрекращающаяся мыслительная деятельность; искусство подавать информацию в простой и доступной форме; хобби, помогающее в раскрытии писательского таланта путем получения новых ощущений и новых знакомств; новый мир; самоутверждение; способ идти в ногу со временем; среднее звено в цепи информации; экстрим и др.

Таким образом, в подавляющем большинстве абитуриенты вводят в профессию журналиста передачу информации, реализацию своих возможностей и творческую составляющую. Всего 5 человек из 124 (4,1 %) коснулись очень важного параметра в данной профессии – ее особой ответственности и сложности.

Показательно, что на вопрос, заданный студентам первого курса: «Верите ли вы, что будете работать в независимых СМИ» – 45 % ответили «да». Студенты третьего курса подтвердили этот ответ в 5 %-ом соотношении, а студенты пятого курса в подавляющем своем большинстве ответили: «Кто будет больше платить, для того и будем писать». Но, с другой стороны, те же самые студенты критично

отзываются о таком определении, как «журналюга». Они считают, что в культурном, нравственном, информационном, духовном хаосе все лучшее в народе растерялось. Приведем в качестве примеров некоторые фрагменты высказываний.

«Хочется всего! Журналюга – это слово ассоциируется с червяком. Пренебрежительность. Упадок морали общества, когда СССР развалился и стала очевидна эта пропаганда и ложь, и потом, в постсоветское время журналисты внезапно почувяли свободу и многие стали писать и снимать непонятную вызывающую ерунду. И все везде якобы вынюхивая».

«Появилось больше возможностей, значение журналистики очень возросло, потому что сила слова способна убедить и формировать общественную мысль, со временем накопился опыт, журналист стал более разносторонним, практически нет запретных тем».

«Не ограничен никакими рамками – ни территориальными, ни ментальными. Лавина информации ежедневно обрушивается на нас – и на журналистов тоже. И эта свобода может сыграть с нами злую шутку. Например, убийство Кашина и др. Журналист находится в неоднозначном положении в парадигме современного общества – с одной стороны, больше свободы и возможностей самовыражения, но с другой – еще больше опасности быть «съеденным», задавленным или убитым, чем во времена СССР».

«Журналюги – это люди, различными путями добывающие информацию, не считаясь ни с какими моральными ценностями человека. Также сюда можно отнести продажных журналистов. Многие журналисты начинают неправильно пользоваться 4 властью. Иногда поражаешься наглости и корысти журналистов. Раньше к журналистике относились строже. Взять, например, Короленко. С какой страстью он отстаивал невиновность бурят в «мултанском» деле. А ведь он мог просто написать статью о заседании в зале суда. Но он сам втянулся в это дело и расследовал загадочное убийство. Он же не только доказал невиновность этих людей, он оправдал весь народ, сняв клевету. Журналист должен быть человеком!»

«Если сейчас в мой адрес слышится «журналюга», то принимаю это как оскорбление».

«Журналюги появились вместе с «желтой» прессой, которая не чурается никаких грязных историй. Соответственно, и журналисты, работающие в этой сфере, не боятся добывать эту грязную информацию любыми способами. Впоследствии журналюгами стали называть всех, кто своей работой мешает другим людям».

«Связано это с упадком морали общества, ведь раньше журналист был вроде интеллигенцией, а теперь, в эпоху капитализма,

никому совершенно нет дела до «истины», свои интересы превыше всего».

«Журналист стал более свободен в написании материалов и поэтому стал смелее, настойчивее, наглее в поиске и добыче информации любым путем. Люди верят любой информации (журналист – авторитет). Но самое главное – журналисты стали наглыми, бесчувственными, беспринципными и др.».

Таким образом, можно сказать, что у студентов сознание как бы «разорвано», они находятся в противоречии с представлением о профессии. В этой ситуации на первый план выходит необходимость формирования устойчивых ценностных ориентаций, создающих стержень личности будущего журналиста.

Литература

1. Артишевская, Т. М. Аксиологический аспект в формировании профессиональной мотивации журналистов [Текст] / Т. М. Артишевская // ЗНАК: ЧелГУ. – Сер. 3. – 2009. – № 1. – С. 94–99.
2. Деркач, А. А. Компетентность в современном обществе: учеб. пособие / А. А. Деркач; пер. с англ. А. А. Гавло; под ред. Д. Равена. – М.: Когнито-центр, 2002. – С. 10.

Олег Барма

ОБРАЗ БИБЛИОТЕКИ КАК РИЗОМОРФНОГО ЛАБИРИНТА В РОМАНЕ У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ»

Основываясь на функциональных характеристиках понятия «ризома», предложенного Ж. Делезом и Ф. Гваттари в совместной работе «Rhizome», автор анализирует образ библиотеки, созданной Умберто Эко в романе «Имя розы» как ризоморфный лабиринт, обладающий внесруктурными и нелинейными способами организации внутреннего пространства библиотеки, сохраняя при этом ее физическую целостность. По мнению автора, принципы построения ризомы, предложенные французскими философами, могут быть применены к образу самой библиотеки как для выявления ее внутренней имманентной автохтонной подвижности, так и для сюжета романа в целом.

A. Barma

Based on the functional characteristics of the concept “rhizome” proposed by G. Deleuze and F. Guattari in the teamwork “Rhizome”, the author analyzes the image of the library created in Umberto Eco’s novel

“The name of the Rose” as a rhizomorph labyrinth which possesses non-structural and non-linear methods of inner library space organization, saving its physical integrity under such conditions. In author’s opinion the principles of the rhizome’s construction proposed by French philosophers can be applied to the image of the library in order to identify its internal immanent autochthonic mobility, and for the plot of the novel as a whole.

Восприняв борхесовскую идею лабиринта как образно-знаковую модель Вселенной, Умберто Эко в романе «Имя розы» выстраивает своеобразную, по мнению А. А. Грицанова, «двойную метафору – метафору метафоры» [1, с. 403], изображая библиотеку аббатства в виде ризоморфного лабиринта: «Морока была с лабиринтом, – признается Умберто Эко, – мне нужен был лабиринт с крышей (кто видел библиотеку без крыши!): провозившись два или три месяца, я сам построил нужный лабиринт [2, с. 613] ...лабиринт-сетка – то, что у Делеза и Гваттари называется «ризомом»» [2, с. 628–629]. Анализируя авторскую концепцию построения романа, Ю. Лотман отмечает, что сам образ «лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является центральной эмблемой романа, через который надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины» [3, с. 655–656].

Термин «ризом» введен в философию Ж. Делезом и Ф. Гваттари в 1976 году в совместной работе «Rhizome». Авторы определяли ее как потенциально безграничную, неиерархическую, хаотическую сеть, свободную циркуляцию состояний [4, с. 283]. В авторской интерпретации М. А. Можейко, где, на наш взгляд, термин «ризом» приобрел более упорядоченное толкование, он рассматривается как: «принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» [5, с. 43–44]. Ризоморфный лабиринт устроен так, что в нем каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой, в ней нет центра, нет периферии, нет входа и выхода, следовательно, нет начала и конца: потенциально такая структура безгранична, отмечает У. Эко [2, с. 629]. Путешествие в таком лабиринте являет собой ситуацию постоянного выбора, облик создателя такого лабиринта куда менее значим, а мир такого лабиринта не достроен до конца, не подвластен даже первоначальному рациональному пониманию [1, с. 404].

Образ ризоморфного лабиринта появляется уже в самом заглавии романа, который по всей своей многозначности и поливерсионности придает реципиенту различное «ситуативное значение и ситуативную определенность конфигурации пространства» [5, с. 44]: «Название, как и задумано, – поясняет Умберто Эко, – дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. Даже если он доберется до подразумеваемых номиналистских толкований последней фразы, он все равно придет к этому только в самом конце, успев сделать массу других предположений. Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их» [2, с. 598].

Характеристика библиотеки как ризоморфного лабиринта дается в беседе Вильгельма с аббатом монастыря, в ходе которой библиотека понимается одновременно как лабиринт человеческого познания: «Библиотека ... непроницаема, как истина, которую хранит в себе, коварна, как ложь, в ней заточенная. Войдя (как в прямом смысле, так и в переносном – *текст мой, О. Б.*), вы можете не выйти» [6, с. 47] – и как физический объект: «Библиотека родилась из некоего плана, который пребывает в глубокой тайне, тайну же эту никому из иноков не положено познать» [6, с. 46]. «Библиотека помещается в лабиринте? ... Сей лабиринт величайший, знак лабиринта мирского, – размеренно возгласил старец. – Вход и широк и манит; всякий, кто входит, погиб. Никто не сумеет выбраться» [6, с. 183].

По замыслу У. Эко, библиотека как ризоморфный лабиринт является связующим звеном между сюжетными линиями, которые появляются в зависимости от той или иной интерпретации текста и существуют в качестве возможных ходов в лабиринте, но главным входом, который связан со всеми остальными, без какой-либо центрации по отношению к конкретному топосу, является сама библиотека. Детективный и исторический жанры романа, образующие ее основную фабулу, переплетаются между собой и с первой страницы перемещаются в область библиотеки, но, что важно, не замыкаются в ней, не кружатся вокруг нее, а проходят невидимыми линиями сквозь нее. Реципиент постоянно находится перед выбором: идти за Вильгельмом и Адсоном, расследуя убийства и попутно раскрывая тайны жителей Аббатства, или же углубиться в религиозные доктрины о бедности Христа и в истории еретических течений излагаемые папскими прелатами и императорскими посланниками. Каждую из фабул можно представить в виде линий, которые, переплетаясь на протяжении всего романа, включают в себя ризо-

морфный лабиринт библиотеки. Детективная линия включает: все убийства, совершаемые вокруг библиотеки и ее служителей; историческую линию: описание пространства библиотеки XIV века, распорядок ее работы и иерархическую систему руководства. В свою очередь, библиотека территориализирует детективную и историческую линии повествования, порождая новую, заключающуюся в образе второй части «Поэтики» Аристотеля. Важно отметить, что в результате территориализации детективная и историческая линии не были уничтожены, более того, согласно законам ризомы, они лишь изменили положение в пространстве, выстраивая новую сетку: детективная линия продолжается уже не в самом поиске убийцы, а в поиске книги и разгадки «тайных пределов Африки»; историческая линия проявилась в анонсе событий, происшедших после встречи делегации императора Людовика и папы Иоанна XXII.

Библиотека как ризоморфный лабиринт человеческого познания проявляется в идентификации второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной смеху. Книга эта не просто живет своей жизнью, но управляет всем порядком, заведенным в Аббатстве, она является источником тотальной секретности, царящей в обители. Она сама активно маскируется: находится в кодексе, среди частей которого — знаменитый «Киприанов пир» и трактат о «позорных» видах любви. Благодаря такой маске, Книга беспрепятственно путешествует по Аббатству и даже оставляет следы. Вильгельм предлагает другой путь — через тексты других книг, хранящихся в библиотеке, воссоздать текст искомой книги. Для Вильгельма библиотека является творческой лабораторией, способствующей конструированию новых идей и смыслов.

Для Вильгельма и Адсона, осваивающих физическое пространство библиотеки, не существует нормированных правил его преодоления, они вправе сами выбирать, с какой комнаты им начинать свой путь и в каком направлении. Тем самым они образуют этим движением потенциально бесконечное количество направлений, что являет собой ситуацию перманентного выбора. Место, откуда они начали свой путь, является для него одновременно и началом, и концом, и серединой путешествия. Таким образом, они создают свой маршрут, руководствуясь своими собственными желаниями, не нарушая при этом целостности библиотеки, заложенной автором первоначально. В рамках такого подхода невозможно конституирование финального смысла путешествия: «Почему же в библиотеке так трудно ориентироваться? ... Потому что есть нечто неподвластное математическому расчету. Это расположение дверных проемов.

Одни комнаты ведут в несколько последующих, другие только в одну последующую. И возникает вопрос: нет ли таких комнат, которые вообще никуда не ведут?» [6, с. 253].

Для более детального анализа библиотеки как ризоморфного лабиринта можно применить принципы построения ризомы, разработанные Ж. Делезом и Ф. Гваттари: принципы связи и гетерогенности; множественности; незначащего разрыва; картографии и декалькомании. Все выше перечисленные принципы были предложены не применительно к образу библиотеки, начертанному У. Эко, но именно заложенные ими принципы гетерогенности объекта при сохранении его целостности позволили нам обнаружить их проявления в основе построения монастырской библиотеки.

Принцип связи и гетерогенности подразумевает, что любая точка ризомы может быть и должна быть связана со всякой другой [7, с. 12]. В библиотеке, выстроенной У. Эко, как и в ризоме, нет участка, который был бы для какого-то участка корневым, основным или находился бы по отношению к нему в метапозиции: библиотека не имеет своей целостности, вернее, она разделена на множество комнат, которые, в свою очередь, сохраняют целостность самой библиотеки, но не ее внутреннее пространство, что представляет собой классический пример ризомы. «Попадались комнаты с двумя, а то и тремя дверьми. В каждой было по окну – даже в тех, куда мы переходили из других комнат, также имевших окна, причем полагая, будто направляемся в центр Храмины. Везде одинаковые шкапы и столы, одинаковые ряды книг. Ничто не помогало отличать одну комнату от другой» [6, с. 195–196]; «... пройдя три комнаты, мы уперлись в стену. Отсюда путь лежал только вбок, через дверь в боковой стене. Там была комната снова с двумя дверьми – ломать голову не приходилось, – а за ней цепочка из четырех комнат... Оставался еще один, неизведанный проем. Мы поспешили туда, миновали какую-то новую комнату – оказались опять в исходном семиугольном зале» [6, с. 196].

Принцип множественности основывается на презумпции отсутствия объекта и субъекта, наличия только детерминации, величины измерения, которые не могут увеличиваться без соответствующего изменения сущности [7, с. 13]. Ризома дает возможность Хорхе и Вильгельму оценить все варианты развития событий, взглянуть на одно действие, как минимум, с двух позиций, тем самым умножая его. Хорхе известна суть второй части «Поэтики» Аристотеля, так же, как знает ее и Вильгельм, восстановивший в своем сознании содержание книги по контексту «с помощью других книг». Однако

последствия от прочтения разнятся в их понимании. По мнению Хорхе, «смех свидетельствует о глупости. Смеющийся и не почитает то, над чем смеется, и не ненавидит его. Таким образом, смеяться над злом означает быть не готовым к борьбе с оным, а смеяться над добром означает не почитать ту силу, которою добро само распространяется» [6, с. 151]. Вильгельм полагает, что «обязанность всякого, кто любит людей, – учить смеяться над истиной, учить смеяться саму истину, так как единственная твердая истина – что надо освобождаться от нездоровой страсти к истине» [6, с. 585]. Таким образом, ризоморфный лабиринт в романе постоянно находится в динамике, нити ризомы, перестраиваясь, моделируют новые ситуации, видоизменяя арену действий.

Принцип незначащего разрыва предполагает, что ризома может быть разорвана, изломана в каком-нибудь месте, может перестроиться на другую линию. Любая ризома включает в себя линии членения, по которым она стратифицирована, территориализована, организована, означена [7, с. 14]. «Я сочинил ошибочную версию преступления, а преступник подладился под мою версию... И в то же время именно эта неправильная версия помогла мне выследить тебя» [6, с. 559]; «Я вышел на Хорхе через апокалиптическую схему, которая, вроде бы, обуславливала все убийства; а она оказалась чисто случайностью. Я вышел на Хорхе, ища организатора всех преступлений, а оказалось, что в каждом преступлении был свой организатор, или его не было вовсе. Я дошел до Хорхе, расследуя замысел извращенного и великоумного сознания, а замысла никакого не было... а потом началась цепь причин побочных, причин прямых, причин противоречивых, которые развивались уже самостоятельно и приводили к появлению связей, не зависящих ни от какого замысла» [6, с. 586].

Принципы картографии и декалькомании основываются на том, что ризома не подчиняется никакой структурной или порождающей модели. Она чужда самой мысли о генетической оси как глубинной структуре [7, с. 17]. Для правильного интерпретирования образа библиотеки, созданного воображением У. Эко, необходимо изучить библиотеку извне, что и делают Вильгельм и Адсон: «В библиотеке пятьдесят шесть комнат, из них четыре семиугольных и пятьдесят две более или менее квадратных, причем из них четыре безоконных, двадцать восемь выходящих наружу и шестнадцать выходящих внутрь Храмины! В каждом из четырех башен пять четырехугольных комнат и одна семиугольная... Библиотека устроена согласно небесной гармонии. К этим цифрам можно под-

верстать немало изобретательнейших толкований» [6, с. 253]. Создание карты не означает расшифровки ризоморфного лабиринта, а лишь создание следов структурных моделей, которые должны быть перенесены обратно на карту, которая является ризомой, для того, чтобы активировать ее скрытые линии. Одной из них таких скрытой линий является пространство догадки, где невозможно построить парадигму этих догадок, можно создать лишь их иерархию, но почти всегда она имеет шанс мгновенно разрушиться.

Кульминация романа – пожар в библиотеке. «Расколдованный» лабиринт уничтожается, но вместо одной загадки в конце возникает новая – Вильгельм начинает осознать, что окружающий мир гораздо сложнее любой библиотеки, но в то же время этот мир не достроен до конца – что являет собой классический пример ризомы.

Литература

1. Грицанов, А. А. Лабиринт [Текст] / А. А. Грицанов // Постмодернизм: энцикл. / [сост.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. – С. 403–404.
2. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Текст] / У. Эко // Имя розы / У. Эко; [предисл. У. Эко, послесл.: Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. – СПб.: Симпозиум, 1998. – С. 597–644.
3. Лотман, Ю. Выход из лабиринта [Текст] / Ю. Лотман // Эко, У. Имя розы / У. Эко; [предисл. У. Эко, послесл.: Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. – СПб.: Симпозиум, 1998. – С. 650–669.
4. Стародубцева, Л. В. Метафизика лабиринта [Текст] / Л. В. Стародубцева // Альтернативные миры знания / под. ред. В. Н. Паруса, Е. Л. Чертковой; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 238–296.
5. Можейко, М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистских парадигм [Текст] / М. А. Можейко; Министерство образования РФ, Смоленский гос. пед. ун-т. – [2-изд., доп.]. – Смоленск, 2004. – 237 с.
6. Эко, У. Имя розы [Текст] / У. Эко; [предисл. У. Эко, послесл.: Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. – СПб.: Симпозиум, 1998. – 685 с.
7. Делез, Ж. Ризома [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари; сокр. пер. А. Усмановой // Философия эпохи постмодерна: сб. пер. и реф. / сост., ред. А. Р. Усманова. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 6–31.

РОЛЯ МІЖКУЛЬТУРНАЙ КАМУНІКАЦЫІ Ў ПРАЦЭСЕ ГЛАБАЛІЗАЦЫІ СВЕТУ

В статье анализируется роль межкультурной коммуникации в процессе глобализации мира и ее значение в системе высшего образования.

H. Basava

The article analyses the role of intercultural communication in the globalization process of the world and its importance in the system of higher education.

Культуру можна разглядаць як форму адначасовага быцця і зносін паміж людзьмі розных часоў і эпох. У культуры чалавек нібы зноў і зноў спасцігае сусвет, асэнсоўваючы яго ўласна для сябе, інтэрыярызуючы, пераводзячы яго ва ўнутраны план, прысвойваючы яго. Гэта азначае, што ў аснове ідэі культуры – дыялог. Сапраўдны дыялог паміж культурамі стаў магчымы толькі ў XX ст., калі чалавек пачаў нібы замыкаць на сабе культуру, уступаючы ў зносіны з людзьмі розных краін і эпох. Гэты этап у развіцці чалавечтва В. І. Вернадскі назваў ноасферай і звязаў з фарміраваннем планетарнай свядомасці. У гэтым адрозненне чалавека нашай эпохі ад чалавека папярэдніх эпох, які выбіраў і абсалютызаваў адзін тып паводзін, адзін тып культуры. Да ідэі планетарнай свядомасці чалавека XX і XXI стагоддзяў узыходзіць уяўленне аб агульначалавечым характары сучаснай цывілізацыі, аб гуманітарным мысленні, якое прадугледжвае свабоднае перамяшчэнне ў культурах. І сёння мовай міжасобасных зносін становіцца мова культуры – высокай культуры грамадскай свядомасці, агульнай культуры асобы, культуры міжнароднага супрацоўніцтва, культуры грамадства ў цэлым. У сувязі з гэтым, пераразмеркаванне каштоўнасных арыенціраў у сістэме сучаснай адукацыі характарызуецца тым, што асноўная эмфаза робіцца на метадалагічную аснову, якая прадугледжвае дыялог культур ці поліцэнтрычнасць. Вядучымі катэгорыямі канцэпцыі дыялогу культур з’яўляюцца: культура – асоба – дыялог – тэкст – разуменне. У гэтым плане культура прадугледжвае самадэтэрмінацыю асобы ў кантэксце зносін з іншымі этнакультурамі. Дыялог толькі тады з’яўляецца дыялогам, калі ён ажыццяўляецца як бясконцае разгортванне і фарміраванне ўсё новых сэнсаў кожнага, хто ўступае ў яго.

Паводле вызначэння М. М. Бахціна дыялагічныя адносіны – гэта амаль універсальная з’ява, якая пранізвае ўсё чалавечае маў-

ленне і ўсе адносіны і праявы чалавечага жыцця... Дзе пачынаецца свядомасць, там ... пачынаецца дыялог [1, с. 111–115]. Пры гэтым прыныповае значэнне мае свядомае засваенне духоўных каштоўнасцяў іншых народаў. Маецца на ўвазе запазычванне такіх каштоўнасцяў, якія не парушаюць унутранага развіцця ўласнай культуры, не адрываюць яе ад гістарычных каранёў, лепшых дасягненняў і традыцый. Толькі ў дыялогу з культурамі іншых этнасаў кожная культура можа развівацца і падымацца да агульначалавечай значнасці.

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 сувязяў і кантактаў, якія набываюць сістэматычны характар. Ідэі захавання і далейшага развіцця чалавечай цывілізацыі ўсё больш глыбока звязваюцца з неабходнасцю культурных зносін.

Згодна даных Дж. Беры і Р. Каліна, якія даследавалі сувязь паміж геаграфічнай мабільнасцю і этнічнай талерантнасцю ў канадцаў, геаграфічная мабільнасць пазітыўна звязана з агульнай этнічнай талерантнасцю незалежна ад нацыянальнасці апытаных, іх сацыяэканамічнага статусу і іншых асаблівасцяў. Адсюль і высноў: «адкрытае» грамадства, з развітымі знешнімі міграцыямі больш талерантнае, чым тое, у якім людзі маюць абмежаваныя кантакты з нешматлікімі культурамі [2, с. 75]. Такім чынам, для разумення і «прыняцця» іншых неабходна паважаць уласную культуру, быць упэўненым у яе каштоўнасцю і пазітыўным значэнні і часцей уступаць у кантакты з іншымі, адрознымі ад сваёй культурамі.

Тэарэтычна працэс развіцця асобы ўяўляецца ў выглядзе паступовага пераходу індывіда ў накірунку «этнацэнтрызм – культурнае самавызначэнне – дыялог культур». Гэты пераход адлюстроўвае здольнасць індывіда вызначыць сваю сацыякультурную прастору, бачыць культурную варыятыўнасць і ўсведамляць сваё месца ў спектры культур сучаснага полікультурнага грамадства. Апошні, заключны этап мадэлі – дыялог культур – павінен стаць працэсам і мэтай усяго свядомага жыцця кожнага чалавека. Але, як вядома, 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, сацыялагічных, культуралагічных, семіятычных, герменеўтычных і лінгвістычных даследаванняў апошніх дзесяцігоддзяў. Аднак

актуальнасць гэтых даследаванняў, іх вартасць не зніжаецца і сёння. Больш таго, сучасная геаэканамічная і геакультурная сітуацыя ставіць чалавека перад неабходнасцю ўмець суіснаваць у агульнай жыццёвай прасторы; становіцца абсалютна відавочным, што чалавецтва развіваецца па шляху пашырэння ўзаемасувязі і ўзаемазалежнасці краін, народаў і культур. Гэты працэс ахоплівае розныя сферы грамадскага жыцця ўсіх краін свету. Сёння немагчыма знайсці ніводнай эканамічнай агульнасці людзей, якая не адчувала на сабе як уздзеяння з боку культур іншых народаў, так і ўздзеяння больш шырокага грамадскага асяроддзя, існуючага ў асобных рэгіёнах і ў цэлым у свеце. Гэта праяўляецца ў бурным росце культурных абменаў і прамых кантактах паміж дзяржаўнымі інстытутамі, сацыяльнымі групамі, грамадскімі рухамі і асобнымі індывідамі. Пашырэнне ўзаемадзеяння культур і народаў надае асабліваю актуальнасць пытанням культурнай самабытнасці і культурных адрозненняў. Культурная разнастайнасць сучаснага чалавецтва ўзрастае, і народы, якія яго складаюць, знаходзяць усё больш сродкаў, каб захаваць і развіваць сваю цэласнаснасць і культурны воблік. Тэндэнцыя да захавання культурнай адметнасці (самабытнасці) пацвярджае агульную заканамернасць, якая заключаецца ў тым, што чалавецтва, становячыся ўсё больш узаемазвязаным і адзіным, не губляе сваёй культурнай адметнасці. У кантэксце гэтых працэсаў грамадскага развіцця надзвычай важна ўмець вызначаць культурныя асаблівасці і адметнасці народаў, каб дасягнуць узаемаразумення. Прастора глабальнай культуры патрабуе агульных кодаў узаемадзеяння, г.зн. мовы, правіл паводзін, норм, каштоўнасцяў, усяго таго, што і ўтварае адзіную камунікатыўную прастору. Таму вельмі важна развіваць асобу ў кантэксце сусветнай культуры, фарміраваць у яе ўменні прадстаўляць родную культуру і краіну ва ўмовах міжкультурнай камунікацыі, развіваць камунікатыўную культуру асобы. З гэтага вынікае, што ў працэсе міжкультурнай камунікацыі ўзаемадзеючыя бакі павінны зыходзіць з усведамлення далучанасці ўсіх да ўсяго, залежнасці адной культуры ад другой, разумення каштоўнасці іншай культуры. Гэта забяспечвае ўзаемаразуменне, заснаванае на ўзаемапавазе, і не абмяжоўваецца толькі талерантнасцю ці цягліваасцю. Усведамленне гэтых аспектаў з'яўляецца асновай паспяховага і пазітыўнага міжкультурнага ўзаемадзеяння. Вялікую ролю ў гэтым працэсе адыгрываюць СМІ, якія неабходна выкарыстоўваць для выпрацоўкі агульнасусветных каштоўнасцяў і пошуку аптымальных суадносін розных культур.

У сувязі з гэтым, асабліва важным з'яўляецца фарміраванне навыкаў міжкультурнай камунікацыі, якія дазваляць індывіду ў іншай культуры ўбачыць не толькі тое, што адрознівае прадстаўнікоў розных культур адзін ад аднаго, колькі тое, што збліжае і аб'ядноўвае. Гэта магчыма толькі ў тым выпадку, калі камуніканы навучацца інтэрпрэтаваць усё, што адбываецца ў працэсе міжкультурнай камунікацыі з пазіцыі іншай культуры, суадносіць існуючыя стэрэатыпы з асабістым вопытам і рабіць адэкватныя высновы. Гэта значыць, што эфектыўная міжкультурная камунікацыя не можа ўзнікнуць сама па сабе, ёй неабходна мэтанакіравана вучыцца. Сапраўдныя міжкультурныя зносіны магчымы толькі пры ўмове ўсведамлення адрозненняў і захавання не толькі сваіх, але і іншакультурных адметнасцяў і асаблівасцяў. Такім чынам, рэаліі апошняга часу сведчаць пра неабходнасць асэнсавання ролі міжкультурнай камунікацыі ў працэсе глабалізацыі сучаснага свету.

Літаратура

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 423 с.
2. Berry, J. W. Cross-cultural psychology / J. W. Berry. – N. Y.: Cambridge University Press, 1992. – 459 p.

Аксана Бязлепкіна

ПАРАДОКСЫ БЕЛАРУСКАГА ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ: ЛІТАРАТУРНАЯ КРЫТЫКА ВА ЎМОВАХ НЕЗАПАТРАБАВАНАСЦІ

У артыкуле аўтар сцвярджае, што дэклараваная дэградацыя крытыкі абумоўлена насамрэч адсутнасцю яе ўплыву на іншыя фактары літаратурнага працэсу. Крытыка паступова становіцца пабочным прадуктам дзейнасці літаратуразнаўцаў, інтэлектуальнай гульні аўтара альбо самадастатковай творчасцю, перастае быць прафесіяй і маргіналізуецца.

A. Biazlepkina

The author argues that the declared degradation of the criticism is caused by the absence of the its influence to the other factors of the literary process. Criticism is becoming a by-product of the specialists in literature, their intellectual games and self-sufficient creation, it is no longer a profession, and so it becomes marginal.

Адзін з найярчэйшых парадоксаў беларускай літаратурнай сітуацыі заключаецца ў тым, што **кніжная рэцэнзія ні на што не ўплывае**, а праца крытыка – «рэч у сабе»: планавае кіраванне дзяржаўнай часткай літпрацэсу не ўзаемадзейнічае з крытыкай, не рэагуе на яе заўвагі; недзяржаўнае кнігавыданне альбо фінансуецца самімі аўтарамі (жаданне надрукавацца заўсёды больш за імкненне прыслухацца да экспертнага меркавання), альбо звязана са знакавымі аўтарамі, на ўспрыманне якіх крытыка таксама не ўплывае. Такім чынам, у Беларусі крытыка не мае пунктаў уплыву на кнігавыданне і на творчыя стратэгіі аўтараў.

Варта падкрэсліць, планавае кіраванне літаратурным працэсам з’ява амбівалентная: плюс заключаецца ў падтрымцы беларускай культуры, мінус – у тым, што і як падтрымліваецца (часам здаецца, што няма ніякай праверкі на запатрабаванасць, на мэтазгоднасць, на актуальнасць і сучаснасць). У такіх умовах узнікаюць пытанні да непразрыстасці крытэрыяў адбору кніг для дзяржаўнай падтрымкі: замест таго, каб замовіць сучасную і актуальную кнігу пра класіка, міністэрствам спансуюцца выданне кшталту кнігі М. Маляўкі «Коласаў абярэг: гісторыя ў асобах» (2011) з прымітыўнай, шаблоннай падачай вобразу класіка, непрадуманнага зборніка «Мелодыя натхнення» (2012), які стварае непрывабны вобраз беларусаў, зборніка «Уладзімір Караткевіч: вядомы і невядомы» (2010), у які ўвайшлі неабавязковыя матэрыялы. Гэта сведчыць альбо пра непрафесіяналізм супрацоўнікаў выдавецтваў (што псуе ўяўленне пра дзяржаўную палітыку ў гэтай сферы), альбо пра няроўныя ўмовы для аўтараў. Але ў гэтыя працэсы крытычнае асэнсаванне не ўключана ў любым выпадку.

З прычыны незапатрабаванасці глыбокага аналізу крытыка паціху дрэйфуе ў бок анатацыі (гл. «СБ – Беларусь сёння», «Вечерний Минск» і г.д.), і даследчыкі з засмучэннем фіксуюць дамінаванне анатацый у крытыцы [1; 2], але гэта **аптымальны варыянт**: мінімум газетнай плошчы, мінімум намаганняў крытыка, выдаткаваных на тое, што не будзе мець зваротнай сувязі ці ўплыву на літаратурны працэс. Дарэчы, даследчык крытыкі і ўласна крытык Маргарыта Аляшкевіч сыход у анатаванне тлумачыць незацікаўленасцю саміх выданняў у грунтоўнай крытыцы [1, с. 21]. Мне ж здаецца, што ключавым момантам з’яўляецца акурат **неўплывовасць**. Калі б пасля рэцэнзіі на кепска ўкладзеную, непрадуманую кнігу была «фінансавая рэакцыя» для супрацоўнікаў дзяржаўных выдавецтваў ці чытачы адмаўляліся б набываць кнігі (напрыклад, настаўнікі ўсё адно набываюць кепска ўкладзеныя

кнігі пра класікаў, а школьныя бібліятэкары рэкламуюць кнігу Я. Хвалея «Прынцэса тусоўкі», напісаную фактычна на трасянцы, што ўсё разам псеу густы і настаўнікаў, і бібліятэкараў, і школьнікаў), то стаўленне да крытыкі было б абсалютна іншым.

А калі крытыка ні на што не ўплывае, то навошта яна? Не патрэбна і пераўтвараецца ў фармальнасць, і заданне «напісаць рэцэнзію» па сутнасці з'яўляецца заданнем «напісаць станоўчую рэцэнзію». Чаму? Бо рэцэнзія, якая ні на што не ўплывае, важная толькі тым людзям, якія спрычыніліся да выдання кнігі, – аўтару, укладальніку і г.д. То бок па сутнасці гэта прыватная камунікацыя, якая чамусьці выстаўляецца на ўсеагульны агляд. І карысныя заўвагі можна выказаць у тэлефоннай размове, тэт-а-тэт.

Менавіта таму адмоўную рэцэнзію ў беларускай прасторы ўспрымаюць як асабістую абразу: крытык сказаў прылюдна тое, што мусіла застацца «таямніцай». Надрукаваная адмоўная рэцэнзія стварае ўражанне, што альбо аўтара «замовілі» і мэтаскіравана працуюць супраць яго, альбо аўтар такі дробны і неістотны для літаратурнага працэсу, што яго можна беспакarana «крыўдзіць». Праўда, традыцыя такога стаўлення да крытыкі досыць даўняя, і адрэфлексоўваецца ў беларускай літаратуры XX ст. шмат дзесяцігоддзяў. Так, паводле меркавання крытыка (які цяпер больш вядомы як драматург) С. Кавалёва, з'яўленне адмоўнай рэцэнзіі – гэта абавязкова прынцыповы ці асабісты акт: «з'яўленне адмоўнага водгуку ў нас – выпадак, недарэчнасць, падзея, і ўспрымаецца такі водгук «як замгленае літаратурнай тэматыкай сутыкненне асабістых непрыхільнасцей» (С. Дубавец), ледзь не як асабістая абраза» [3, с. 65].

Для вытлумачэння неметазгоднасці адмоўнай рэцэнзіі знаходзяцца і іншыя прычыны. У крытычных колах часам згадваюць меркаванне расійскага даследчыка Л. Касцюкова: «Я для сябе так вызначаю месца адмоўнай рэцэнзіі ў сучасным працэсе: падыдзі да 637 стэлажа, залезь на 8 палічку, знайдзі 268 кнігу. Знайшоў? Дык вось, не бяры яе. Негатыўная арыентацыя ў моры выданняў абсурдная» [4]. Маўляў, адмоўная рэцэнзія сцвярджае адсутнасць цудаў: НЛА не прыляцела, ну і што?

Пры такой пазіцыі аўтар між тым пагаджаецца, што модную з'яву варта крытыкаваць для культурнага асэнсавання. Гэта ўсё цікавыя меркаванні, вартыя цытавання і спрэчак, але здаецца, што такі падыход больш апраўданы ў расійскай культурнай прасторы. У Беларусі іншая структура літаратурнага працэсу, сама інфраструктура іншая, у нас выходзіць менш кніг і працуе менш

аўтараў. Здавалася б, больш умоў для ўплыву, але і большая знітаванасць людзей у калялітаратурным асяродку: усе знаёмыя адно з адным, часам нават залежаць адно ад аднаго (напрыклад, наўрад ці нехта будзе крыўдзіць крытыкай рэдактараў часопісаў «Полымя» ці «Маладосць»).

У верасні 2012 года я змясціла ў сваім блогу жартоўную іерархію, якая, калі адкінуць камічны складнік, ілюструе наяўную ў літаратурным працэсе сітуацыю:

«Я лічу, што ўсе аўтары павінны мець у галаве <...> іерархію ацэнак (ад добрага да кепскага):

1) станоўчая рэцэнзія ад разумнага крытыка (разумны крытык лепей за аўтарытэтнага, бо пра аўтарытэт не ўсе могуць здагадацца, а розум бачны няўзброеным вокам).

2) станоўчая рэцэнзія.

3) адмоўная рэцэнзія ад разумнага крытыка.

4) адмоўная рэцэнзія.

5) адмоўная рэцэнзія ад тупога крытыка.

6) станоўчая рэцэнзія ад тупога крытыка.

7) ігнараванне» [5].

Іронія сітуацыі заключаецца ў тым, што ў момант напісання тэксту я не меркавала, што крытычны артыкул – размова дваіх. Але гэта насамрэч вынікае з жартоўнай іерархіі, бо натуральнаму літаратурнаму працэсу неістотна, якія інтэлектуальныя здольнасці ў крытыка і ці рэцэнзія – станоўчая, важны толькі кнігі, якія з цягам часу створаць Вялікую Традыцыю.

Вядома, застаюцца выпадкі напісання рэцэнзій (адмоўных у тым ліку). І вытлумачаецца гэта не асабістым канфліктам, а прынцыповасцю аўтара. Зрэшты, тая крытыка, што засталася, фактычна мае **іншы «генезіс»**: для Л. Сіньковай (Корань), І. Шаўляковай, Л. Алейнік, І. Запрудскага, А. Брадзіхінай, Ц. Чарнякевіча, Ж. Запартыкі (Капусты) – гэта ў пэўным сэнсе «пабочны» прадукт літаратуразнаўчай ці выкладчыцкай дзейнасці, для Л. Галубовіча, магчыма, сублімацыя творчай энергіі (калі ён вырашыў больш не пісаць вершы).

Крытыка, якая ні на што не ўплывае, мусіць сваіх аўтараў зацікаўліваць іншым чынам: напрыклад, грашыма (праўда, у Беларусі крытык атрымлівае мізэрныя ганарары), вядомасцю, аўтарытэтам (што ў пэўных вузкіх колах сапраўды можна атрымаць) ці магчымасцю самавыяўлення.

З гэтым апошнім пунктам атрымліваецца яшчэ адзін парадокс: напрыканцы 1980-х гг. С. Кавалёў падкрэсліваў, што крытык

мусіць любіць літаратуру, а не сябе ў крытыцы, хаця сам «пачаў пісаць пра паэзію выключна з-за цікавасці да крытыкі і напачатку асобныя зборнікі ўспрымаў хутчэй як бліскучы альбо, наадварот, зусім непрыдатны матэрыял для своеасаблівага перакладу іх на мову іншага мастацтва» [4, с. 60].

Вядома, можна запярэчыць, што крытыка «легалізуе» твор, звяртае на яго ўвагу і калі якасць належная, то прапаноўвае на ўключэнне ў Вялікую Традыцыю, але з прычыны малой колькасці крытыкаў у Беларусі і таго, што большасць з іх па сумяшчальніцтве яшчэ і літаратуразнаўцы, гэты этап – крытычнае асэнсаванне – можна «прайсці» разумова, без стварэння тэкстаў. Літаратуразнаўца мае тэарэтычны інструментарый для «апісання» твора і папярэдняга вызначэння месца гэтага твора ў літаратурным працэсе, можа вызначыць «абоймы» і даць прагноз у навуковым артыкуле ці на канферэнцыі. То бок адбываецца пераразмеркаванне функцый паміж крытыкай і літаратуразнаўствам: у зборніках навуковых канферэнцый асэнсавання актуальных тэкстаў часам болей, чым у перыёдыцы. І ў навуковым асяродку гэта адбываецца без ніякіх эстэтычных і ідэйных абмежаванняў (калі ў дзяржаўнай прэсе ігнаруюцца пісьменнікі з Саюза беларускіх пісьменнікаў, а ў недзяржаўнай – з Саюза пісьменнікаў Беларусі, то поўная карціна літаратурнага працэсу ў выніку атрымліваецца толькі ў акадэмічнай публікацыі).

Тады ўзнікае пытанне: што трымае крытыка ў крытыцы? Занадта шмат прааналізаваных кніг насамрэч не даюць крытыку інтэлектуальнага ці эмацыйнага сілкавання. Дарэчы, магчыма, гэта яшчэ адно тлумачэнне таго, чаму «чыстыя» крытыкі адносна хутка сыходзяць з прафесіі: няма глебы для творчага росту. Крытык альбо будзе выдаваць аднастайны прадукт, фіксуячы змест кнігі і дрэйфуючы ў кірунку да анатацыі, альбо мусіць адшукаць, як з наяўнага матэрыялу выціснуць нешта для свайго інтэлекту, фактычна – адшукаць інтэлектуальную забаўку. Пад забаўкай тут маецца на ўвазе не камічнае ці гульня ў побытавым значэнні слова, а неабавязковае, тое, без чаго можна абысціся, а сучасны беларускі літаратурны працэс можа існаваць без грунтоўнай крытыкі (а тую, што ёсць, ён пераважна ігнаруе).

Гэтае «неабавязковае» можа датычыць важных для грамадства ці літаратурнай супольнасці тэм, магчыма, нават дыскатуаваных. Напрыклад, у крытычным артыкуле можа рабіцца спроба публіцыстычнага выказвання па праблеме, якая апасродкавана звязана з кнігай. Так я рабіла ў рубрыцы «Экслібрыс «Звядзды» (да-

лей цытаты і спасылкі на матэрыялы гэтай рубрыкі будуць падавацца ў гэксце ў круглых дужках).

Тэма выкладання біяграфій і творчасці рэпрэсаваных пісьменнікаў закранаецца такім чынам: «Але як мы, навукоўцы і выкладчыкі, працуем з гэтымі неабвержнымі фактамі? Мы гаворым, што стваральнікі беларускай культуры, чым працягам з’яўляемся мы самі, сталі ахвярамі. Гэтыя гістарычныя падзеі – праўда, якую не варта забываць, але ці можна на такой інтэрпрэтацыі пабудаваць будучыню? Мы трансляем і прадукуем уласную віктымнасць, то бок пазіцыянуем сябе ахвярамі, і калі глядзець глабальна, магчыма, праграмуем сябе на падобны лёс у будучыні». (кніга Л. Калюгі «Творы» ў рэцэнзіі «Ахвяры і героі», 30.08.2012).

Тэма рэпрэзентацыі беларускай літаратуры перад замежнікамі, важнае пытанне каментавання літаратуры можа ўздымацца пры аналізе ў прынцыпе шараговага зборніка паэзіі: «У пэўным сэнсе зборнік выглядае анталогіяй англамоўных перакладаў беларускай паэзіі: прынамсі, змест яго класічнай часткі вызначыла не столькі бачанне ўкладальніка, колькі колішні выбар замежных перакладчыкаў. <...> Але на прыкладзе гэтага англа-беларускага зліцця паціху разумееш, што надышоў той час, калі чытачу звонку трэба тлумачыць, пра каго гаворка, хто тыя сляпыя, глухія і пагарджаныя і чаму менавіта такія, і да якіх панюў зварот. А, магчыма, усё яшчэ складаней? І даваць гістарычны каментарый мы мусім не толькі для замежнага чытача, але і для сваіх, для беларускіх школьнікаў і студэнтаў?

Гістарычны каментарый да класікі ратаваў бы двойчы. Першае, у маладыя гады – калі верыць псіхолагам – адчайна хочацца належаць да паспяховай супольнасці, а не да той, што нясе на плячах сваю крыўду. Па-другое, нармальная чалавечая рэакцыя – старацца паказаць сябе з лепшага боку перад чужымі, не выносіць боль і сваркі туды, дзе будуць сустракаць... не, не па адзенні, а па самапашане, самапавазе. Але ў зборніку няма ні разгорнутых каментароў, ні хаця б дат жыцця пісьменнікаў або напісання твораў. <...> Без дакладнага пазначэння дат вершы пра прыгоннае права жывяць посткаланіяльную тэорыю. <...> Многія з закранутых тэм нам ужо не баляць альбо пераасэнсаваны цяпер у іншым ракурсе, але калі ўсведамляеш, што на творы, якія зафіксавалі ўсе тыя пакуты і перажыванні, зірне ў актуальным часе замежнік, узнікае нейкі незразумелы фантомны боль. <...> Зрэшты, даўнія пераклады падрыхтавалі і светапоглядную пастку: з 1990-х гг. беларусы настойваюць на правільным называнні

сябе – Belarusian, а пераклады былі зроблены ў часы панавання наймення Byelorussian, якое цяпер, відаць, абаронена аўтарскім правам (зборнік перакладаў беларускай паэзіі на англійскую мову «Мелодыя натхнення» ў рэцэнзіі «Фантомны боль», 26.07.2012).

Праблема пераацэнкі твораў была ўзнята ў рэцэнзіі на кнігу Я. Сіпакова «Двое на вуліцы» «Па гамбургскім рахунку» (20.07.2012): «Выданне выбранага – гэта заўсёды праверка, гэта ду-жанне па гамбургскім рахунку: застаецца аўтару ягонае месца ў сімвалічнай літаратурнай іерархіі ці яго пасунуць ўверх або ўніз? І, можа быць, новае пакаленне чытачоў ацэніць Янку Сіпакова вы-шэй за ранейшае».

Пры аналізе зборніка «Літаратурны альманах Белавежа» ў рэ-цэнзіі «Неабходнасць быць» (14.06.2012) была ўзнята праблема пе-раемнасці ў эмігранцкім асяродку: «Быць самім сабой – часам на гэта сыходзіць процьма намаганняў ці нават цэлае жыццё. І цяжка вызначыць, у якіх умовах гэта прасцей, – у лаяльна-спрыяльных, калі гэтая самасць – натуральная да стандартнасці і невыразнасці, ці ў сітуацыі, калі чалавек выяўна адчувае сваю адрознасць. Зрэш-ты, тут варта вылучыць некалькі этапаў рознай складанасці: стаць самім сабой, быць самім сабой, застацца самім сабой і выгадаваць наступнае пакаленне так, каб яно не забывала, кім ёсць (*«За мной дыханне тых, хто ўжо загінуў»* М. Лукша). Прадуктыўнасць быцця сабой, відаць, і ёсць маркёрам, сведчаннем таго, што справа будзе жыць, што клопат аднаго чалавека будзе важны для наступнікаў, а значыць – нямарны».

Праблемы гульнёвасці літаратуры 30-гадовых былі закрануты мной наступным чынам: «Даследчыкі творчасці пакалення 30-га-довых, да якога належыць і Вера Бурлак, сцвярджаюць, што ва ўсім свеце гэтая генерацыя, што не можа навучыць свайго чытача жыць, абірае гульню ў творчасці. Скажаць, што ў гэтай кнізе Вера Бурлак проста бавіцца ў літаратуру, – будзе значным спрашчэннем. А калі гульня – то гульня кандыдата філалагічных навук, аўтара манаграфіі пра дзіцячую паэзію, выкладчыка рускай літаратуры, творцы, які ўлічвае спецыфіку ўласнага таленту. Гульня па сваіх правілах» (кніга В. Бурлак «Творы соннага жанру» ў рэцэнзіі «Гуль-ня па сваіх правілах» ад 05.04.2012).

У працэсе інтэлектуальнага баўлення аўтар крытычнага тэк-сту можа не толькі закранаць наяўныя праблемы і выказваць сваё меркаванне адносна іх, але і ствараць канцэпцыі для кніг, тыя канцэпцыі, якія, магчыма, у кнігу не ўкладаліся. У пэўным сэнсе для крытыка гэта інтэлектуальная гульня: «У кнізе прадстаўлены 23 пісьменнікі некалькіх пакаленняў, якія прапаноўваюць – і гэта

важна – розныя жыццёвыя стратэгіі. Падлеткам жыццё здаецца шалёна цяжкім: любы канфлікт эскалуецца да апакаліпсісу, любая дробная крыўда траўмуе нібыта назаўсёды. Герой-падлетак пакутуе ад **комплексу Гары Потэра**: я слабы, я не ўмею вырашаць праблемы, з якімі сутыкае мяне жыццё, але ў мяне ёсць чароўная палачка (творы Г. Аўласенкі, Р. Баравіковай, С. Мінскевіча). У тэкстах абмінаецца ўсё тое, што датычыць пабудовы кар’еры, рэцэптаў сацыяльнага поспеху тут і цяпер: і героі, альбо гнаныя **комплексам Папалушкі** атрымліваюць усё гатовае (В. Кустава), альбо адчайна прагнуць звычайнага шчасця, якое заключаецца не ў матэрыяльных дабротах, а ва ўменні боўтаць нагамі і здзімуваць за адзін раз белую шапачку з дзьмухаўца (А. Мальчэўская), альбо закохваюцца ў Снягурку, якая ніколі не адкажа ўзаемнасцю: гарантаванае няшчаснае каханне (В. Шніп)» (зборнік «Закаханы ў Снягурку» ў рэцэнзій «Уцёкі ў дзяцінства» ад 29.06.2012).

Верагодна, зборнік быў укладзены механічна па тэматычнай прыкмеце «творы для дзяцей і падлеткаў», але пошук канцэпцыі – заварожвае. Часам гэтая крытычная лагічная гульня можа быць крыху містыфікаванай: «Жанчына ў белым на глянцавай вокладцы абяцае і не падманвае: у кнізе сабраны творы ў жанрах масавай літаратуры. Пры гэтым аўтар балансуе паміж стылізацыяй і пародыяй, а чытач можа пабачыць, як выглядалі б дамскія раманы, калі б іх пісалі мужчыны, і ці сталі б тэксты ад гэтага – мужчынскімі раманамі. <...> Стылізуючы свае тэксты пад пародыю на меладраматычныя творы, якія ўмоўна аб’ядноўваюцца пад найменнем «дамскіх раманаў», Дзмітрый Пятровіч па-майстэрску пераплятае адпаведныя стэрэатыпныя сюжэтныя лініі» (рэцэнзія «Прага хэпі-энду» ад 12.04.2012 на кнігу Д. Пятровіча «Белая Жанчына»).

У кнізе Л. Галубовіча ўбачылася наступнае: «Паэзія і ўзрост – наогул складаная тэма. Памятаю, як неяк малады крытык адчайна і катэгарычна адмаўляў сталым паэтам у жаданні кахаць. Але праблема мне бачыцца не столькі ў каханні, колькі ў тым, што ўваходзіць у іншы ўзрост прыгожа – гэта таксама талент. <...> Місію паэта Леанід Галубовіч памяняў на місію крытыка, каб зноў вярнуцца... ў паэзію. Дакладней, каб стаць на мяжы паміж жывымі і памерлымі («А той і гэты свет не адгародзіш строга»), паміж памяццю і забыццём, паміж жаданнем пісаць вершы і імкненнем гэтае жаданне задзімаць, паміж пакаленнем класікаў і пакаленнем маладых аўтараў.

Быць мосцікам, які звязвае тых і гэтых, – яшчэ адно пакліканне Л. Галубовіча. Тады становіцца зразумелым, чаму прадмову да

кнігі напісаў Ціхан Чарнякевіч. Так, ён адзін з таленавіцейшых крытыкаў свайго пакалення, але гэтае пакаленне па ўзросце пасуе Л. Галубовічу ў дзеці. Калі аўтар сам сабе эксперт, калі мала засталася аўтарытэтаў, то ўжо не прадмова выступае для падтрымкі вершаў, а вершы – для падтрымкі прадмовы, для «легалізацыі». І бачыцца ў гэтым такое свята творчай непыхлівасці і мастацкай пераемнасці: прадстаўнік старэйшага пакалення пры сваім жыцці дае месца і прызнанне прадстаўніку маладзёйскага пакалення. Але відавочна, што для адэкватнага бачання любой кнігі аднаго крытычнага погляду – мала. У ідэале крытыка павінна была б прапанаваць панараму поглядаў і ацэнак. Але ці часта мы бачым 2–3 рэцэнзіі на адну кнігу (у ідэале – розныя погляды розных крытыкаў на тое самае выданне)?

Такім чынам, літаратурная крытыка не ўплывае на літаратурны працэс ні на ўзроўні кнігавыдання, ні на ўзроўні выпрацоўкі аўтарскай стратэгіі творчасці, а таму фіксацыя літаратурнага працэсу ідзе ў аптымальным рэжыме ў форме анатацыі: мінімум тэксту, мінімум газетнай плошчы, мінімум намаганняў крытыка і... мінімум зацікаўлення аўдыторыі. Паўнаважасная рэцэнзія з'яўляецца ў пэўнай ступені «пабочным прадуктам» у дзейнасці літаратуразнаўцаў. Крытыка ў большай ступені, чым раней, становіцца самадастатковай творчасцю, сферай самавыяўлення крытыка, часам праз трансляцыю ідэй, апасродкавана звязаных з прааналізаванай кнігай, альбо інтэлектуальнай забаўкай, якая, зрэшты, у выкананні аднаго крытыка доўжыцца непрацяглы час. У выніку незапатрабаванасці грунтоўнай крытыкі выданнямі, пісьменнікамі, чытачамі і выдаўцамі крытыка маргіналізуецца, перастае быць прафесіяй і паступова зводзіцца да непрафесійнага водгуку ў інтэрнэце (непрафесійнага ў двух сэнсах: водгук непрафесіянала ў сферы крытыкі і побытавы водгук прафесіянала), а ў віртуальнай прасторы крытыка набывае актуальнасць і злабадзённасць. Тэкст, які ў папяровай версіі прыцягвае ўвагу толькі прафесіяналаў, у інтэрнэце можа справакаваць яркую дыскусію (як гэта адбылося з артыкулам Л. Сіньковай «Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец» [6]). У віртуальнай прасторы ў маладых удзельнікаў літаратурнага працэсу ёсць ілюзія асабістай прыналежнасці да тэмы гаворкі, а таксама там ствараюцца магчымасці для хуткага, не столькі інтэлектуальнага, колькі эмацыйнага водгуку. Сучасная беларуская літаратурная крытыка ідзе ў інтэрнэт, туды, дзе яна патрэбна, дзе яна мае імгненную зваротную сувязь, але страчвае ўздзеянне на літаратурны працэс.

Літаратура

1. Аляшкевіч, М. Матэрыялы літаратурнай тэматыкі ў масавым грамадска-палітычным штодзённым: адлюстраванне прыярытэтаў культурнага развіцця (на прыкладзе матэрыялаў газеты «СБ – Беларусь сёння») / М. Аляшкевіч // *Время. Искусство. Критика*: сб. науч. тр. Вып. 2 / под ред. Л. П. Саенковой. – Минск: БГУ, 2010. – С. 16–21.
2. Бязлепкіна, А. Сучасная беларуская літаратурная крытыка: функцыі, жанры, асобы / А. Бязлепкіна // *Произведение искусства – предмет анализа критика*: сб. науч. тр. Вып. 1. / под ред. Т. Д. Орловой. – Минск: БГУ, 2009. – С. 93–102.
3. Кавалёў, С. Сястра ці служба / С. Кавалёў // *Партрэт шкла: Літ.-крытыч. арт.* / С. Кавалёў. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 189 с.
4. Костюков Л. Журналистика мнений: вид изнутри и немного сбоку. – М.: Ин-т журналистики и литературного творчества, 2004. – 218 с. Режим доступа: www.strf.ru/Attachment.aspx?Id=16274. – Дата доступа: 10.09.2012.
5. Бязлепкіна, А. Пра крытыку / А. Бязлепкіна. – Рэжым доступу: <http://euga.livejournal.com/434297.html>. – Дата доступу: 10.09.2012.
6. Сінькова, Л. Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец / Л. Сінькова // *Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад. зборнік*. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 68–75.

Марина Белоокая

ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКА: ОТ ПОРТРЕТА ЧЕЛОВЕКА К ОБРАЗУ ЭПОХИ

В статье рассматриваются особенности авторского осмысления документального материала при создании телевизионных фильмов, подходы к решению жанра экранного портрета как в драматургии, так и в изобразительной интерпретации темы. Автор анализирует диапазон тем и жанров, освоение пластов отечественной культуры и истории при создании творческих портретов. В статье рассмотрены особенности использования в неигровом кино постановочных сцен, сочетание поэтического осмысления материала с документальной сдержанностью манеры съемки, с достоверностью кинодокумента, возможность посредством документального жизнеописания судьбы героя воплотить на телеэкране характерные черты эпохи, историю целого поколения.

In article features of author's judgment of a documentary material are considered at creation of television films, approaches to the solution of a genre of a screen portrait both in dramatic art, and in graphic interpretation of a subject. The author analyzes a range of subjects and genres, development of layers of domestic culture and history at creation of creative portraits. In article features of use in a documentary films of production scenes, a combination of poetic judgment of a material to documentary restraint of a manner of shooting, to reliability of the film document are considered, possibility by means of the documentary biography of destiny of the hero to embody on a TV screen characteristic features of an era, history of the whole generation.

Жизнь, характеры и судьбы отдельных людей всегда привлекали внимание документалистов. Неслучайно фильмы-портреты до настоящего времени ощутимо присутствуют в кино-, теле- и видеопродукции, входят в число самых популярных жанров экранной культуры.

Значительное место в галерее экранных портретов белорусских документалистов занимают картины, посвященные различным деятелям культуры и искусства – архитекторам, поэтам, художникам, музыкантам, кинематографистам.

Ряд подобного рода фильмов создан на Студии документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании.

Масштаб и уникальность личности творца представлены в фильмах «Портрет на фоне себя» (2007, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о художнике Владимире Цеслере, «Папайя» (2009, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о знаменитой певице Сезарии Эворе, «Мама» (2009, авторы сценария Вера Савина, Александр Нилов, режиссер Валерий Горовой) – о народной артистке СССР Галине Макаровой.

Об экранном произведении как реализованном по законам художественной логики концепции мира отдельного человека можно говорить на примере картин «Блажен, кто молча был поэт...» (2012, автор сценария Ольга Ямрос, режиссер Валерий Горовой) – о поэте Вениамине Блаженном, «Здесь, сейчас, сегодня» (2007, автор сценария Вера Савина, режиссер Зоя Котович) – о драматурге Елене Поповой.

Представляет интерес режиссерское решение фильмов «Над селом вознесся ангел» (2008, автор идеи Алла Соловьева, автор сценария Татьяна Бембель, режиссер Михаил Мелешко) – о народном

мастере, резчике по дереву Михаиле Валувиче, «Сны Максима» (2011, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о Максиме Богдановиче, «Дорога к дому» (2007, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о художнике Борисе Цитовиче, «Андрей Бембель: смерть, победа, слава» (2009, автор сценария Татьяна Бембель, режиссер Андрей Кутило) – о народном художнике БССР, «Загадки дзеда Кандрата» (2011, автор сценария Елена Атрахович, режиссер Андрей Левчик) – о Кондрате Крапиве, «Молодость моя...» (2009, автор сценария Дарья Перегудова, режиссер Владимир Маркевич) – о Леониде Борткевиче.

Подлинная история жизни реального человека превращается в образ-проблему, поставленную авторами документального фильма «Дорога к дому» (2007 год, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о судьбе белорусского художника-графика Бориса Цитовича. Сюжет строится на знаковом событии в жизни художника: в 70-е годы прошлого века он вместе с семьей перебрался из столичного Минска в сельскую местность – деревню Забродье Вилейского района. Как повлиял этот переезд на творчество Бориса Цитовича, бывшего ярчайшей личностью в художественной среде столицы, рассказывают в картине он сам и члены его семьи. Приезд семьи художника в деревню стал переломным не только для них самих, но и во многом повлиял на жизнь сельчан. О том, как художнику удалось преломить культурное пространство вокруг себя, создать особую культурную среду, рассказывают в картине он сам и люди, близко его знающие. Несмотря на документальные монологи и съемки методом кинонаблюдения, особая художественная организация пространства картины позволяет реально существующему человеку предстать перед зрителями в качестве персоны, имеющей право говорить от лица целого поколения творческих людей, искавших свой путь в жизни и в искусстве.

Личность и творческий почерк драматурга и прозаика Елены Поповой занимают центральное место в картине «Здесь, сейчас, сегодня» (2007 год, автор сценария Вера Савина, режиссер Зоя Котович). Елена Попова – автор пьес, романов и сценария художественного фильма. Нарочитая театрализованность происходящего – возведенная на дачном участке драматурга летняя сцена, отрывки из пьес Елены Поповой, разыгрываемые приглашенными на дачу гостями – все это призвано подчеркнуть атмосферу, в которой живет и творит драматург, ее близость к своим героям – интеллигентным, сложным, мятущимся, с непростым внутренним миром, ее способность принять не только их достоинства, но и пороки, отнестись к ним с состраданием и пониманием.

Документальный фильм «Не Игра в бисер» (2008 год, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) представляет авторскую концепцию образа художника, создающего кукол – Анны Балаш, которая черпает вдохновение из самых обыденных событий и явлений жизни. Авторы фильма запечатлели художника за работой в мастерской, в домашней обстановке, занятой каждодневными хлопотами, в окружении домочадцев и друзей. Характеристики, которые дают художнику близкие друзья, ее собственный рассказ о жизни и творчестве, снятый и смонтированный авторами видеоряд создают на экране образ сильной, волевой женщины, имеющей свой собственный, уникальный взгляд на мир и на искусство.

Документальной информативностью насыщены кадры фильма «Молодость моя...» (2009 год, автор сценария Дарья Перегудова, режиссер Владимир Маркевич), который по замыслу авторов не должен был стать традиционным портретом творческого человека, а задумывался как образное воплощение времени, поколения, страны. Центральная фигура фильма – известный белорусский музыкант и исполнитель Леонид Борткевич, солист легендарного ансамбля «Песняры». Сюжет картины опирается на множество аналогично построенных документальных фильмов, рассказывающих о драматичных историях жизни людей, на долю которых выпали непростые жизненные испытания. Структура фильма близка к повествовательной: он поделен на несколько «глав», имеющих собственное название и рассказывающих об определенном периоде в жизни музыканта. В закадровом тексте сообщаются биографические данные, доселе неизвестные факты из жизни Леонида Борткевича: заслуженный артист Беларуси, оказывается, ещё и архитектор. Его работы – кинотеатр «Октябрь» и Дворец спорта – знакомы каждому минчанину.

Документальный фильм «Папайя» (2009 год, автор и режиссер Надежда Горкунова) – о пребывании в Беларуси самой знаменитой жительницы острова Кабо-Верде – певице Сесарии Эворе. Головокружительная история успеха простого человека, добившегося всемирной известности, отходит в этой картине на второй план. Надежда Горкунова задает певице вопросы о жизни, о любви, о том, что волнует обычных людей, и получает простые и мудрые ответы.

Свое название фильм получил после интервью с певицей. На вопрос, кем она себя представляет, Сесария Эвора ответила: «Мне кажется, что я тропическое фруктовое дерево, которое круглый год плодоносит и может всех накормить и напоить... Я – папайя...»

Во многих фильмах студии речь идет о творческих людях, уже ушедших из жизни. В таких картинах авторы воплощают не столь-

ко образ отдельного человека, перипетии его судьбы, особенности характера и его внутренние конфликты, сколько ту жизненную среду, в которой он формировался как личность и как художник. В данном случае кинематографисты имеют дело не с человеком как таковым, а с другими объектами и процессами. Участвующие же в этих процессах люди выполняют особую функцию – их присутствие в картине требуется только для характеристики той персоны, о которой рассказывает фильм.

Документальный фильм «Откровение. Алесю Адамовичу 80 лет» (2007 год, автор сценария и режиссер Сергей Агеенко) посвящен юбилею известного писателя, автора множества документальных и художественных повестей, многочисленных эссе, киносценариев, открытых писем. Это человек неравнодушный, смелый, многосторонний, настоящий борец за справедливость, умеющий отстаивать свои убеждения. В них автор размышляет о жизни, о людях, о войне, о Чернобыле, о глобальных проблемах человечества, о тех опасностях, которые угрожают мировому сообществу в будущем. Авторы фильма выбрали необычный ход – попытались рассказать о сложной и многогранной личности писателя посредством цитат из его записных книжек. Сегодня, спустя годы, мысли писателя воспринимаются совсем по-иному, нежели в тот период, когда они были написаны.

Художественно-публицистический фильм «Над селом вознесся ангел» (2008 год, авторы сценария Алла Соловьева, Татьяна Бембель, режиссер Михаил Мелешко) рассказывает о народном мастере из Гродненской области, резчике по дереву Михаиле Валуевиче. Не понимаемый своими односельчанами, народный мастер жил так, как считал нужным, занимаясь любимым делом, отвергая привычный всем уклад жизни. Его оценили лишь после смерти – работы мастера стали достоянием Гродненского государственного музея истории религии. Тогда же, посмертно, пришло и почитание поклонниками его таланта – на кладбище в память о мастере была установлена гигантская двухметровая скульптура ангела, созданная человеком, пожелавшим остаться неизвестным.

Белорусская поэтесса Евгения Янищиц, человек с трагической судьбой – героиня художественно-публицистического фильма «Небеспечны талант» (2008 год, автор сценария Раиса Боровикова, режиссер Андрей Левчик). Картина снята к 60-летию со дня рождения поэтессы, стихи которой до сих пор представляют для ее читателей загадку космических масштабов. В произведениях Евгении Янищиц нашли отражение не только вехи ее личной биографии, но и

история белорусского народа, философские размышления о смысле жизни, о быстротечности времени, о превратностях судьбы. Сюжет картины строится вокруг таинственных обстоятельств гибели поэтессы. 20 ноября 1988 года Евгения Янищиц отметила свой 40-ой день рождения, а на следующий день, 21 ноября, ее близких потрясла весть о гибели поэтессы. Авторы рассматривают различные версии трагического происшествия, в числе которых – неудавшаяся личная жизнь, творческий кризис и... загадочные преследователи. Авторы фильма предприняли попытку говорить не столько о поэтессе, сколько о поколении «семидесятников», людях драматической судьбы, ранимых и незащищенных.

По-новому рассказать об известном человеке, добавив непривычные черты к его образу и огласив доселе неизвестные широкой общественности факты, попытались авторы документального фильма «Мама» (2009, авторы сценария Вера Савина, Александр Нилов, режиссер Валерий Горовой) – о народной артистке БССР и СССР Галине Макаровой. Девушка, носившая в юности имя Агафья Чехович, была чемпионкой республики по мотокроссу. Прежде чем стать всенародно известной и любимой актрисой Галиной Макаровой, ей пришлось пройти длинный путь, полный жизненных невзгод и личных трагедий. Тем не менее, ей удалось сохранить естественность, душевное тепло и внутреннюю силу, которой она в полной мере наделяла своих героинь – женщин с непростой судьбой, но с сильными характерами, с выразительными лицами, в которых прочитываются и трагизм, и милосердие, и любовь, и понимание, и всепрощение. О Галине Макаровой рассказывает дочь актрисы – Татьяна Костюнина (Пекур-Макарова).

Документальный фильм «Гэты дзіўны свет...» (2009 год, автор сценария Вера Савина, режиссер Валерий Горовой) посвящен уроженцу Беларуси Чеславу Немену (настоящая фамилия – Выджицкий), в 1999 году получившему титул «польского музыканта столетия». Его творчество признано во всем мире, оно оказало огромное влияние на всю мировую музыку второй половины XX века. В название картины вынесена строчка из известной песни Немена «Dziwny jest ten świat» – «Гэты дзіўны свет».

Съемки картины проходили на родине Чеслава Немена, в деревне Старые Василишки Щучинского района Гродненской области. Он родился здесь в 1939 году, в семье настройщика музыкальных инструментов. Спустя почти двадцать лет, в 1958 году, вместе с последней волной поляков-репатриантов переехал в Гданьск. Уже через несколько лет начал выступать на польской сцене в белорус-

ских костюмах, взяв себе псевдоним Немен – по названию той белорусской реки, на берегах которой прошло его детство. Закадровый текст посвящает зрителей в подробности биографии будущего музыканта, а постановочные сцены оживляют их, придавая документальному киноповествованию поэтичность, уводя от информативности и схематичности. В видеоряд картины включены фотографии, записи концертов Чеслава Немена, в фильме звучат песни в его исполнении. Воспоминаниями о семье музыканта, о его отношении к землякам, о любви к родным местам, где прошло его детство, делятся соседи-односельчане Чеслава Немена, свое мнение о его наследии и значении в истории мировой музыкальной культуры высказывают искусствовед Евгений Шунейко и композитор Владимир Кондрусевич.

Аудиовизуальный облик уже ушедшего из жизни человека представлен в картине «Блажен, кто молча был поэт...» (2012 год, автор сценария Ольга Ямрос, режиссер-постановщик Валерий Горовой, оператор Вячеслав Дамуть, звукорежиссер Александр Филич) – о поэте Вениамине Блаженном. Фильм о человеке, которого уже нет в живых, построен на сделанных еще при жизни поэта съемках интервью с ним, а также на записях воспоминаний людей, которые с ним встречались. Это режиссер-документалист Надежда Горкунова, архитектор Ираида Захарова, поэт Дмитрий Стронец, публицист Алексей Андреев. Возмущенные, восторженные, и в то же время простые и человеческие воспоминания о Вениамине Блаженном помогают воссоздать образ поэта, личность незаурядную и талантливую, показать человека, прожившего непростую жизнь, в которой отразилась судьба целого поколения, и при этом сохранившего душевную тонкость, никак не подверженную коррозии времени. Закадровый текст, проникновенно и эмоционально прозвучавший в исполнении Георгия Малявского, придал особый колорит повествованию, а режиссерская работа Валерия Горового подчеркнула роль времени и пространства, создав особую атмосферу фильма, «завершившую» построение образа главного героя.

Фильмы документального цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна» выходят на канале ОНТ с 24 апреля 2008 года. За это время выпущено порядка 150 документальных фильмов. Практически всегда темы «Обратного отсчета» связаны с малоизвестными, неизученными или мифологизированными событиями белорусской истории и культуры. Для того чтобы сделать киноповествование об исторических событиях интересным, вдохнуть в него жизнь, авторы цикла обязательно

«вписывают» в канву фильма портрет человека, связанного с событиями, о которых идет речь. Это может быть широко прославленная историческая личность, знаменитый деятель культуры, либо никому доселе неизвестный участник или очевидец событий. Присутствие в картине человеческой драмы, рассказа о подлинной судьбе реального человека не только делает сюжет фильма более занимательным и достоверным, но и вызывает эмоциональный отклик, сопереживание и сочувствие у зрителей.

Так, героями цикла «Обратный отсчет» становились белорусские деятели культуры Владислав Голубок и Язэп Дроздович, оперная певица Лариса Александровская и писатель Тишка Гартный (Дмитрий Жилунович), художники Марк Шагал и Казимир Малевич. Фильмы цикла рассказывали о малоизвестных событиях в процессе создания первого белорусского игрового фильма «Лесная бэль» и картины «Житие и вознесение Юрася Братчыка» по произведению Владимира Короткевича «Христос приземлился в Гродно», о пребывании в Беларуси музыканта Эдди Рознера, о возведении в Минске Монумента Победы, о судьбе автора напугавшего романа «Любовник Большой медведицы», уроженце белорусских земель Сергее Пясецком, о тайне религиозных святынь – в фильме «Иконы из Жировичей. Лик чудотворный», о сатириках советской Беларуси Кондрате Крапиве и Андрее Мрые в фильме «Смех сквозь слезы. Из истории рабоче-крестьянской сатиры», о поэте Михасе Климковиче в картине «Мы, беларусы.... Как народная песня стала государственным гимном», о культуре белорусских еврейских местечек в фильме «ШТЭТЭЛЭ. Местечковая Атлантида», о проходившей в 1940 году в Москве Декаде белорусского искусства в фильмах «Страсти по декаде. Либретто для вождя» и «10 дней, которые потрясли Москву».

При создании документальных фильмов цикла «Обратный отсчет» используются драматургические приемы, характерные для игрового кино, много внимания уделяется логике киноповествования, интриге, занимательности сюжета. Фильмы цикла включают в себя кинохронику, интервью с экспертами, участниками и свидетелями событий, графику, постановочные съемки. В качестве экспертов приглашаются белорусские исследователи, работники архивов, историки, ученые. Постоянными участниками цикла стали академик Михаил Костюк, историки Анатолий Великий и Вячеслав Селеменев, активно сотрудничал с «Обратным отсчетом» ныне ушедший из жизни Виталий Скалабан.

Трагической судьбе той части материального культурного наследия Беларуси, к которой относятся шляхетские имения, посвя-

щена картина «Белорусские усадьбы. Взорванный мир» («Мастерская Владимира Бокуна», 2011 год, автор сценария Т. Сухоцкая, режиссер Л. Клинцева). Как и в большинстве картин производства студии «Мастерская Владимира Бокуна», такое феноменальное по своему разнообразию и масштабам явление, как белорусские усадьбы, в фильме рассматривается через призму жизни реально существовавшего человека. Главным героем картины стал Наполеон Орда – известный белорусский композитор и художник-график, благодаря которому до наших дней дошли изображения белорусских усадеб, большая часть которых в реальности была утрачена.

Судьба художника созвучна сотням других трагических историй белорусской шляхты: после неудачного восстания 1830 года он был вынужден бежать во Францию. На родину смог вернуться только после амнистии 1856 года. В 1863 году, когда началось восстание, в котором приняла участие и белорусская шляхта, Наполеон Орда принял сторону повстанцев. За участие в восстании 1863 года его лишили дворянского титула и едва не сослали в Сибирь. Именно в этот тяжелый период Орда начал ездить в экспедиции по Беларуси и зарисовывать архитектурные памятники: храмы, замки и, конечно же, белорусские усадьбы.

В рамках «Фестиваля одного проекта» картина Татьяны Сухоцкой и Людмилы Клинцовой «Белорусские усадьбы. Взорванный мир» названа лучшим фильмом 2011 года.

Таким образом, в последние десятилетия изменяется подход к созданию биографических лент. Кинематографисты все чаще снимают картины, которые мало похожи на фильмы-портреты, производившиеся к юбилеям деятелей культуры. И особую ценность приобретают те картины, в которых представлен не просто набросок характера или рассказ о вехах биографии определенного человека, но те фильмы, в которых документальное жизнеописание судьбы героя позволяет зрителям рассмотреть историю жизни целого поколения, увидеть характерные черты эпохи.

Соответственно, именно в таких картинах значительно расширяются подходы к решению жанра экранного портрета как в драматургии, так и в изобразительной интерпретации темы, в применении образных средств, ведь достоверность кинодокумента вовсе не исключают поэтического, авторского осмысления документального материала. В то же время авторы таких картин предпочитают, прежде всего, рассказывать о творческих людях с точки зрения их профессиональной деятельности, а не с позиций анализа их индивидуальных свойств характера и взаимоотношений с другими людьми.

Широкий диапазон тем и жанров, освоение огромного пласта отечественной культуры и истории при создании творческих портретов людей определенного социального среза (в данном случае – деятелей культуры, творческой интеллигенции), использование в неигровом кино наравне с публицистичностью и документальной сдержанностью манеры съемки и разговора, с достоверностью кинодокумента и объективным характером его содержания приемов игрового кино, постановочных сцен, поэтического осмысления документального материала делают такие картины не только ценными с точки зрения истории и культуры, но и интересными для массового зрителя.

Людмила Белякова

ИСКУССТВО ОТРАЖЕНИЯ «ОТРАЖЕНИЯ В ПРЕКРАСНОМ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ» – АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена методологии творчества профессора Ефросиньи Леонидовны Бондаревой – выдающегося педагога, ученого, публициста, киноведа. Ее имя ассоциируется с просвещением, знанием, талантом – фундаментальными основами творчества: искусства, науки, педагогики, аналитической журналистики.

L. Beliakova

The article is devoted to the work of Professor Efrosinja Leonidovna Bondareva, a great educator, scientist, publicist and a film critic.

Her name is associated with teaching, knowledge and talent which make fundamental bases of creative work: art, science, pedagogy and analytical journalism.

Наделенная особым природным даром – глубоким аналитическим умом и логикой мышления – Ефросинья Леонидовна Бондарева не была «удобным» человеком для всех, как не может быть «удобным» для всех человек, стремящийся к отражению правды жизни публично – в мастерски созданном художественном образе. Ефросинья Леонидовна обладала редким талантом искусства отражения (по Н. Г. Чернышевскому) «отражения в прекрасном действительности». Всю свою плодотворную жизнь она научала тому, чем в совершенстве владела сама – искусству отражения правды жизни в кино, публицистике, повседневному общении. Просвещенный и образованный человек, она, чье детство и юность, опаленные

огнем Великой Отечественной войны, прошли в витебской глубинке, обладала врожденными интеллигентностью и высокой культурой. Приглашала в студенческие аудитории образованнейших людей своего времени. Открывала недоступные для многих залы кинопросмотров фильмов из золотого фонда. Рекомендовала для чтения лучшие образцы художественной и научно-популярной литературы. Дарила бесценные идеи.

Многообразие форм ее подвижнической педагогической деятельности потрясает эксклюзивностью экспромта. За ними угадывается проявление естественного поведения человека гениального склада, оказавшегося в одном времени с другими достойными людьми, среди которых также немало одержимо озаренных светом знания и вдохновения.

Восхищает ее самобытный талант, мастерство аналитика, компетентность в деле, которому служила – журналистике и киноведению. Неслучайно ее имя – первое по величине такого масштаба национального кинокритика – непререкаемый авторитет в профессиональной сфере. И сфера эта многомерна: научно-педагогическая университетская деятельность, публицистическое творчество, преданность величайшему из искусств – кино.

Выпускница первого набора по специальности «Журналистика» Белорусского государственного университета (1944–1949 гг.), она стала первой в Беларуси женщиной-профессором в этой непростой области знаний и открыла путь в науку и секреты высокого профессионального искусства своим единомышленникам – благодарным ученикам, которых не сотни – тысячи. Тысячи журналистов – выпускников Белорусского государственного университета, с которым более шестидесяти лет была неразрывно связана Ефросинья Леонидовна, а также многочисленные коллеги по творческому цеху из мира кино.

Ефросинья Леонидовна Бондарева является одной из основоположниц современной школы аналитической журналистики: ибо художественная критика и, в частности, кинокритика, признанным лидером национальной школы которой она была, есть и останется в истории, и является отражением отражаемого в прекрасном действительности этим «величайшим из обманщиков» – кино. Ее интеллектуальное наследие бесценно и бессмертно, ибо оно – в учениках.

Пресса тоже «великий обманщик», как и кино. Это великое искусство снять пронизательный фильм, написать пронизательную рецензию. Для этого недостаточно техники, денег, желания. Ну-

жен феномен. Талант. Неповторимость. Эти качества, легко заменяемые в истории на суррогатные, однако, никогда не давали (ибо не способны дать никогда) позитивного эффекта, вдохновенного результата. В этом загадка профессионального искусства, тайны творчества, ноу-хау функционально-структурных нагрузок аналитических методов творчества. Уроки такого искусства и мастерства от профессора Е. Л. Бондаревой в журналистике остаются актуальными и сегодня.

Аналитическая журналистика, наряду с другими родами креативной творческой деятельности, выполняет информационную и коммуникативную функции, но обладает выраженными когнитивными свойствами с познавательной, просветительской, воспитательной, инновационной функциями, содействующими полноценной духовной жизни общества, информационному обеспечению возрастающих медиазапросов образованного общества и разносторонне развитой личности.

Эвристический потенциал аналитической журналистики, основанный на научных методах познания действительности и креативных формах рефлексии в публицистическом образе, является уникальной формой творчества, не только констатирующей факты, события, явления, но и интерпретирующей причины происходящего, прогнозирующей перспективу, что является стратегическим фактором информационного обеспечения современного общества, эффект реализации которого обуславливается не только качеством знания (инновации), но и вектором его деонтологической направленности.

Аналитическая журналистика – эксклюзивное журналистское творчество, искусство правдивого публичного слова, канонически организованный сегмент медиасферы, синонимичный теоретическому термину «публицистика», смысловое наполнение которого полисемично на различных уровнях знания и восприятия. К аналитической журналистике относят аутентичные произведения мастеров креативного (сотворяющего) жанра, адресованные массовой аудитории посредством того или иного канала связи: газеты, журнала, информационного агентства, радио, телевидения, мультимедийной, консолидированной, сетевой прессы. Это знаковый, имиджевый товар, производство которого по плечу не всем журналистам, не каждому изданию, не всем регионам. Для создания уникальных и вдохновенных произведений – информационной продукции высокого качества – нужны соответствующие условия и средства: специалисты, социальный заказ, немалые инвестиции –

материально-технические (капитал) и духовные (интеллект). Но и эффект воздействия аналитической журналистики на аудиторию подобен эффекту произведений искусства. В этом главная и особенная ценность творчества журналистов-аналитиков, профессиональным кредо избирающих служение Отечеству в поисках истины, стремлении информационного обеспечения целевой аудитории современного общества и будущих поколений посредством профессионального отражения инновационных идей, интересных деталей и подробностей реальной жизни, через подачу факта, события, комментария, создающего своеобразную летопись времени.

Наличие в современном мире развитой системы медиаиндустрии, активно использующей психотронные средства манипулирования общественным сознанием, осложняет проблему, актуализируя процесс создания эффективной защиты национального информационного пространства от массированного навязывания общественному мнению пропагандистских клише сомнительного, а тем более разрушительного толка, зомбирования отдельных личностей, малых групп, негативного воздействия на массовое сознание и менталитет. Свобода и независимость информационного пространства являются необходимой составляющей национальной безопасности, что накладывает особую ответственность на профессионалов, обеспечивающих экологическую чистоту его атмосферы. Концентрация критической массы отрицательных зарядов и биоинтеллектуальной энергии в условиях цивилизации противоречит гармоничному эволюционному развитию в постиндустриальный период, ставя на карту священные права человека – жизнь, убеждения, проявления совести и представления о мире.

Исследование тенденций развития трансформационных процессов позволяет предположить: дело не только и не столько в наличии элемента «продажности» прессы, так называемого феномена «второй древнейшей профессии», сколько в наличии методологической сложности процесса адекватного отражения реальной действительности динамично трансформирующейся картины мира. Для сущностного постижения противоречий современности недостаточно общеобразовательного, доброжелательного и добропорядочного взгляда на мир – веры, искренности, убежденности. Нужны инновационные идеи. Для их социализации – внедрения в практику, восприятия общественностью – требуются соответствующие инновационные проекты. Для популяризации, придания гласности, передачи сути инноваций в творческом образе недостаточно мастерского владения пером – жанром, стилем, языком и другими

важными, но формальными атрибутами публицистического творчества. Требуется синтез формы и содержания: знания предмета отражения и искусства его передачи публицистическими средствами – основ аналитического метода творчества, которые постигаются в процессе специальной профессиональной подготовки высококвалифицированных кадров, аккумулирующей владение современной теорией, техникой, инструментарием и методами познания и отражения мира публицистическими средствами с учетом эффектов восприятия создаваемого образа массовой аудиторией. Гармоничное сочетание рационального и иррационального, преломленного через феноменальность индивидуальных особенностей авторов произведений, активную жизненную и гражданскую позицию, является гарантией и необходимым условием создания высококачественного публицистического образа современности.

Аналитическая журналистика – доминантная составляющая так называемой качественной прессы. Отсутствие аналитики в том или ином информационном издании рассматривается специалистами как признак некачественного, при этом не всегда более дешевого или низкопробного, но, как правило, самоокупаемого, ходового, прикладного товара на потребу дня. Аналитическая журналистика – элитарный пласт творчества, который базируется на индивидуальном осмыслении реальных фактов, событий, явлений, характеров героев. В ней конструируется их отражение на основе творческой рефлексии в публицистическом образе по законам жанра, стиля, посредством разнообразных профессиональных формообразующих средств выражения авторского мироощущения в том или ином типе или виде прессы, в том или ином жанре, стиле, авторский манере.

Средства массовой информации и печатная периодика в частности, так называемая качественная пресса, издания общественно-политического направления, аналитическая журналистика в XXI веке обретают выраженную функциональную нагрузку инструмента социального самопознания. Степень его совершенства и эффективность применения в значительной мере зависят от авторской позиции, мировоззрения и миросозерцания журналиста, его умения видеть главное, «смотреть в корень», искусства художественно, жанрово-стилистическими средствами публицистики передавать в деталях и подробностях происходящее в мире.

Современная медиаиндустрия – это сложная иерархическая структура техногенно-креативного сегмента экономики, обеспечивающая обслуживание во всех уголках земного шара разнообра-

ных все возрастающих информационных запросов массовой аудитории от мала до велика. Печатная периодика (газеты, журналы, альманахи), информационные агентства, радиожурналистика, телевидение, сетевая пресса представляют относительно самостоятельно функционирующие сегменты единой медиасферы, каждый из которых имеет специфику как вид (отрасль) профессиональной журналистской творческой деятельности и ряд общих, особенных и единичных типологических свойств и классификационных характеристик.

Близкие по значению и плохо дифференцируемые в повседневном употреблении понятия – медиаиндустрия, медиасфера, журналистика – отражают различные грани сложнейшей социально значимой сферы, характеризующие важнейший социальный институт современной цивилизации, ответственный за информационное обеспечение и просвещение массовой аудитории. Медиасфера является лишь частью общего, одной из составляющих информационного пространства – сверхсложной кибернетической системы, включающей многочисленные разнообразные социокультурные феномены по производству и распространению информации, в том числе не относящиеся к сфере медиа или журналистике (наука, искусство, религия, мода, спорт, дизайн, маркетинг, вербальные и визуальные формы промоушен и пр.).

Медиаиндустрия, медиасфера, журналистика, аналитическая журналистика – сложные структурно-функциональные элементы (подсистемы) динамично трансформирующегося информационного пространства, ноосферы, постичь закономерности которых невозможно без детального изучения конкретных «узловых» проблем. Аналитическая журналистика – один из элементов медиасферы, эвристический потенциал которой недостаточно изучен теоретиками и плохо поддается анализу, хотя достаточно широко практикуется в газетно-журнальной творческой деятельности и является привлекательным объектом и предметом научного поиска. Исследование методологических аспектов аналитической журналистики в контексте ее функционирования в системе информационного обеспечения инновационных проектов обнаруживает оригинальный ракурс, позволяющий рассмотреть природу ряда актуальных проблем современной журналистики и гуманитарной сферы в целом, генерирующих атмосферу официальной светской идеологии, имеющих непреходящее значение для становления и эффективного функционирования государственности, суверенитета и независимости, роста благосостояния и индекса качества жизни.

Аналитическая журналистика в иерархически сверхсложной системе занимает небольшое по объему место в числе ее центральных элементов, значимость которого невозможно переоценить, а главное – невозможно заменить ничем иным равноценным. Аналитическая журналистика – уникальный сегмент медиасферы, универсальный проводник интеллектуальной информации, эффективная форма медиамаркетинга современных инновационных проектов различного масштаба, от локального до глобального. Исследование феномена аналитической журналистики в информационном обеспечении инновационных проектов является исключительно актуальной задачей, представляющей теоретический и прикладной интерес для дальнейшего повышения эффективности функционирования национальной медиасферы и подготовки высококвалифицированных журналистских кадров нового поколения. Решение этой задачи требует подведения фундаментального теоретического базиса, системного исследования современной медиа-наукой профессиональных проблем филологического генезиса: 1) качественных параметров современной медиасферы и информационного пространства; 2) эвристического потенциала аналитической журналистики, инновационной по природе, играющей доминирующую роль в системе информационного обеспечения современного общества – важнейшей составляющей идеологической работы; 3) методологических аспектов и методики аналитической журналистики, основанной на синтезе литературного и научного базиса (искусства и знания).

Практический опыт белорусской аналитической журналистики относится к старейшим достижениям европейской культуры, теоретико-методологическое изучение которого остается открытым пространством для исследователей. В Республике Беларусь по сравнению с предыдущим историческим периодом на порядок увеличилось количество зарегистрированных изданий, претендующих на роль средств массовой информации. Существенно возросла и изменилась сфера информационных услуг. Количественные параметры национальной медиасферы соответствуют лучшим мировым аналогам. Но время предъявляет жесткие требования к качеству информации и функционально-структурной нагрузке медиасферы.

Недостаточно высокая эффективность функционирования в суверенных государствах качественной общественно-политической прессы, ежедневных газет, узнаваемых за рубежом, вызывает сомнение в безусловных успехах и достижениях у недостаточно информированной части аудитории, порождает искаженные пред-

ставления о белорусской модели, суверенитете. Продвижение общества по пути прогресса, независимо от декларируемых лозунгов, базируется на системной теоретико-методологической работе в каждом сегменте гуманитарной сферы, многие из которых в современном цивилизационном мире обретают индустриальный характер, становятся перспективными отраслями креативной экономики, конкурировать с информационной продукцией которых не представляется возможным иначе, как через преодоление экстенсивных типов кустарных и полукустарных производств.

Пресса как центральное звено современного медиамаркетинга – продвижения многовекторных информационно-аналитических потоков по вертикали и горизонтали – нуждается в надлежащем обеспечении функционирования данного медиасегмента в соответствии с четкими информационными стратегиями, обеспечивающими возможность отражения реального мира, в том числе мира идей – инновационных проектов – в публицистическом образе. Одним из центральных каналов реализации информационных стратегий является аналитическая журналистика. Журналистика Республики Беларусь – страны с открытым информационным пространством, расположенной в центре Европы, на медиарынке которой представлено около полутора тысяч национальных изданий и свыше шести тысяч зарубежных только в бумажном носителе – активно и небезуспешно ищет достойную нишу в мировом информационном пространстве. Эффективность усилий и конструктивность результатов при минимальных издержках обнаруживается всегда при надежности фундамента – методологически совершенных приемах, способах, методах, применяемых при организации практической деятельности для достижения поставленной цели на каждом участке объемной и специфической сферы. Успехи могли бы и должны быть в ближайшем будущем значимее. Но пока теоретическими, научными исследованиями практической деятельности современной белорусской прессы занимаются малочисленные и единичные структуры, в то время как интерес к воздействию на десятимиллионную высокообразованную аудиторию суверенной страны существует в самых разных регионах. Это в значительной степени актуализирует исследования фундаментальных проблем функционирования национальной медиасферы, повышая ответственность университетской науки в восполнении исторических, теоретических, методологических пробелов и объективных знаний о сложных по сути, перманентно и динамично трансформирующихся проблемах в современной интерпретации.

Ефросинья Леонидовна Бондарева – яркая звезда в созвездии талантов белорусской национальной культуры второй половины XX – начала XXI вв., времени, которое так нуждается в образованных, просвещенных, вдохновенных людях. Ее метод аналитической кинокритики основан на глубоком знании предмета и огромном личном опыте. Ее позиция всегда правдива, принципиальна, объективна и не устаревает с годами, хотя нередко вызывала неоднозначную реакцию у публики. Творчество, основанное на знании и убежденности, проверяется временем и становится истиной.

Профессор Ефросинья Леонидовна Бондарева – выдающийся педагог, ученый, публицист. Уникальное сочетание ее начал как феноменальной личности – богатейшее достояние Белорусского государственного университета общенациональной, европейской пробы. Особенно остро это ощущается сегодня, в дни юбилея: так все великое видится на расстоянии.

В последний день июня 2011 года перестало биться могучее сердце одной из основоположниц белорусской национальной школы теории и методологии журналистики, замечательного педагога, ученого, киноведа, доктора филологических наук, профессора Ефросиньи Леонидовны Бондаревой. Она ушла, но ее мудрость и уроки аналитического метода творчества остаются в наших сердцах и трудах. Это самая высокая и очень достойная награда личности и человеку – продолжать жить во вдохновении других, вдохновленных на творчество, научный поиск и гражданский подвиг.

Уроки жизни и творчества Ефросиньи Леонидовны Бондаревой девальвации не подлежат. Она привнесла уникальный вклад в формирование идеалов и взглядов нескольких поколений, ценящих аутентичность национальной культуры белорусов, украшающей общую картину славянства, современной Европы и мира.

Ее многолетний повседневный творческий подвижнический труд сродни другим подвигам великих людей Беларуси. Ее высокое имя ассоциируется с просвещением, знанием, талантом, остающимися фундаментальными краеугольными основами творчества – искусства, науки, педагогики, аналитической журналистики.

Их гармонизация – нелегкая ноша для любого времени и поколений, она достойно продемонстрирована в научном, педагогическом и человеческом подвиге бесконечно дорогого, глубокоуважаемого гуманиста нашей эпохи Ефросиньи Леонидовны Бондаревой. В дни 90-летнего юбилея еще свежи скорбь и печаль. Но светла память – путь в новую жизнь творческого наследия профессора Е. Л. Бондаревой. Каждая частичка ее души, знания и таланта

прольется еще много раз лучезарным светом, благодатным дождем вдохновения, огнем творческих озарений, покоем и благоденствием родной земли.

Аналитическая журналистика в целом, литературно-художественная и кинокритика, как и другие виды и роды творчества – искусства отражения в прекрасном действительности, имеют глубокую перспективу в XXI веке. Современная журналистика – молодая техногенная сфера креативного сегмента экономики – переживает переход на индустриальный тип творческой деятельности и производства информационной продукции, объективно содержащий, как всякий революционный перелом, ряд внутренних и внешних противоречий, преодоление которых требует определенного времени и издержек, но неизбежно открывающий новые горизонты и перспективы будущим поколениям.

Галіна Багданава

РАЗБУРЭННЕ ВОБРАЗНЫХ СТЭРЭАТЫПАЎ І ВЯРТАННЕ ДА АРХЕТЫПАЎ У СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ

У артыкуле Галіны Багданавай «Разбурэнне вобразных стэрэатыпаў» на прыкладзе твораў сучаснага беларускага мастацтва і публікацый у сродках масавай інфармацыі аналізуецца, якім чынам з дапамогай традыцыйных сімвалаў і архетыпаў разбураюцца вобразныя стэрэатыпы, робіцца больш крэатыўнай і адначасова прастай для ўспрымання візуальная і вербальная інфармацыя.

G. Bagdanava

On the examples of contemporary Belarusian works of art and publications in mass media the author explores the role of traditional symbols and archetypes in the deconstruction of image-bearing stereotypes, the way visual and verbal information is being made more creative and more accessible for perception.

Сёння старонкі газет і часопісаў, радыёэфір, тэле- і інтэрнэт-прасторы літаральна паглынае акіян рэкламы, над якой у адной камандзе з журналістамі працуюць прафесійныя дызайнеры. Але ж чытач, слухач, глядач у пераважнай большасці выпадкаў звяраецца да сродкаў масавай інфармацыі не дзеля таго, каб дазнацца, як і дзе паставіць вокны ПВХ. Вокны ставяць раз і мінімум на дзесяць гадоў. Свежыя ж навіны патрэбныя штодня. Але часам здаецца,

што журналісты вымушаны іграць не на сваім, а на чужым полі, а, значыць, па чужых правілах. Між тым, у графічным дызайне, які даў штуршок развіццю рэкламы, выпрацаваны і выпрацоўваюцца вельмі арыгінальныя спосабы ўздзеяння на спажывцоў візуальнай інфармацыі. І тут журналістам ёсць чаму павучыцца.

Галоўнае, што ёсць у якаснай рэкламе, – гэта інтрыга. Успрыняўшы са старонак газет праплочаны, часам нахабна вылучаны рэкламны вобраз, чытач ужо падсвядома чакае гэткай жа вастрыні ад надрукаваных у газеце матэрыялаў. Хаця канкурыраваць тут бывае даволі цяжка.

Праўда, некаторыя журналісты, напрыклад, супрацоўнікі рэдакцыі «Комсомольская правда в Белоруссии», дастойна «выплываюць» з гэтай сітуацыі. Больш за тое, рэкламадаўцы звяртаюцца да іх для вербальнай падтрымкі візуальных вобразаў.

Возьмем для прыкладу газету «Комсомольская правда в Белоруссии» № 114 за 21 чэрвеня 2012 года. Уся першая паласа – рэклама (з выкарыстаннем інтрыгоўных фотаздымкаў) артыкулаў у газеце з пазначанымі старонкамі. Загалоўкі інтрыгуюць – «Почему вкладчики снова несли деньги в «МММ», хотя знали, что она рухнет», «Сергей Светлаков: Ухожу в бизнес. Буду кормить людей», «Брюс Уиллис будет спасать мир на белорусском вертолете», «Что о наших долгах знают банки?», «Новая мода: молодые красавицы превращают себя в «Барби». Журналісты гуляюць па правілах рэкламістаў. А самой рэкламе, прынамсі, на галоўным полі вылучана мінімум плошчы. На першай паласе ўсяго дзве рэкламы. Найбольш прыцягвае ўвагу тая, дзе ёсць пазнавальны лагатып. Усяго ж у гэтым нумары каля трыццаці рэкламных абвестак (каля 40 % газетнай плошчы, калі не ўлічваць праграму тэлебачання, якая, па сутнасці, ёсць рэклама канкурэнтаў па інфармацыі). Апошняя старонка, за выключэннем падборкі анекдотаў, цалкам рэкламная. Як ні дзіўна, прыцягвае ўвагу найперш рэклама...на беларускай мове. «Хуткі крэдыт Гарачы піражок». Не памерам, а моваю і ўдалаю стылізацыяй пад інсітнае (прымітыўнае) мастацтва.

Прааналізаваўшы публікацыі ў такіх беларускіх выданнях, як «СБ. Беларусь сегодня», «Звязда», «Комсомольская правда в Белоруссии», прыходзіш да высновы, што рэдакцыі могуць і павінны дыктаваць умовы рэкламістам. Што ж датычыць спецыялізаваных выданняў па культуры, рэклама там на сёння выкарыстоўваецца малаэфектыўна. Ёсць, вядома, спецыяльныя рэкламныя выданні. Але ж іх набываюць тыя, каго цікавіць рэкламная інфармацыя. А вось звычайныя газеты і часопісы для рэклампчыкаў – наўпросты

шлях патрапіць на вочы тым, хто не жадае іх слухаць, хто, не чытаўшы, выкідае іх рэкламныя абвесткі з паштовых скрынак. Таму, якія грошы ні плацілі гаспадары раскручаных (кава «Якабс» ці пральны парашок «Мара») і не надта брэндаў, рэдакцыя мусіць улічваць патрэбы чытача і памятаць, што яго цікавіць найперш не рэклама, а інфармацыя. І падаваць яе трэба не горш за рэкламную.

Графічны дызайн (стварэнне лагатыпаў, фірмовых стыляў, рэкламных плакатаў і г.д. – яго поле дзейнасці) на сёння ўсё часцей звяртаецца да псіхалогіі ўспрымання, прапануе вобразы, якія інтрыгуюць нечаканым, вострым поглядам на звыклія рэчы. Паспрабуйце ўзяць некалькі ўрокаў у падачы інфармацыі.

«Адносіны да прадмета залежаць не толькі ад аб'ектыўных якасцей апоняга, але і ад нашай унутранай устаноўкі, настроенасці. Вялікае значэнне мае стан чалавека ў дадзены момант, сузіральна ён настроены або не. Ён можа проста на заўважаць таго, што яго акружае, можа толькі ахапіць паглядам, а можа і разглядаць і ацэньваць дэталі, прыватныя моманты» [1, с. 22].

Чалавеку бывае папросту цяжка ахапіць адразу ўсе якасці нейкай з'явы, таму менавіта **нечакана выхапленая дэталі** робіцца ключом або нават адмычкаю да зацікаўленага дыялогу з патэнцыяльным спажывцом тавараў, паслуг, альбо на першым этапе нават паясняльнага тэксту. Дарэчы, у графічных дызайнераў сёння стала модным для абвастрэння ўспрымання інфармацыі выкарыстоўваць так званыя слоганы (такім чынам вобраз успрымаецца не толькі візуальна, але і вербальна).

Часцей за ўсё пэўная дэталі акцэнтуюцца, стылізуюцца ў лагатыпе. Але выкарыстоўваюць гэты ход і ў плакатах. Далей мы будзем прыводзіць прыклады з дыпломных работ выпускнікоў кафедры графічнага дызайну і іншых кафедраў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў 2012 года. Дыпломнік І. Ліпніцкі (кіраўнік Ул. Цярэнцьеў) (фотаграфіка), прапанаваў серыю рэкламных плакатаў прадукцыі беларуска-італьянскага прадпрыемства «Бел-Віта» і на адным з іх замест сцелек у чаравіках ён паказаў... свежую траву (гэткая на грані фолу асацыяцыя са свежасцю).

Удачынненні да газетных публікацый вылучэнне, гіпарбалізацыя пэўных дэталей таксама інтрыгуе, асабліва ў загаловках. Майстарскі гэтым карыстаюцца журналісты газет «Комсомольская правда в Белоруссии» і «Прессбол». Напрыклад, «Усы Чивадзе» («Прессбол», 6 чэрвеня 2012), «Три буквы по вертикали» («Прессбол», 12 чэрвеня 2012), «Бородавка на ясене» («Комсомольская правда в Белоруссии», 7 чэрвеня 2012), «Эркер и два входа – для творчества свобода!» («Комсомольская правда в Белоруссии», 15 чэрвеня 2012).

Яшчэ адзін надзвычай прадуктыўны ход для таго, каб прыцягнуць увагу – гэта **разбурэнне вобразных стэрэатыпаў**. Усяго адзін загалавак у газеце «Комсомольская правда в Белоруссии» (14 чэрвеня 2012 года): «Это миф, что белорусы бульбаши». Галоўнае, каб чытач спыніўся на загалоўку, паспрабаваў усвядоміць, што за раз яму прапануюць нешта ясна новае, нязвыклае.

Вельмі актыўна выкарыстоўваюць спосаб разбурэння звыклых вобразных стэрэатыпаў і маладыя дызайнеры. Не ўсе адназначна ўспрынялі серыю плакатаў выпускніцы кафедры графічнага дызайну БелАМ В. Сапега (кіраўнік Ю. Тарэў) «Анталогія беларускага кіно». Абапіраючыся на традыцыі сучаснага польскага плаката, дыпломніца праз гіпербалізаваныя, нечакана спалучаныя дэталі гранічна абвастрыла свой зварот да патэнцыяльных гледачоў, разбурыла звыклы стэрэатып успрымання беларускай кінематаграфічай класікі («Ну, не Галівуд!»). У плакатах ёсць не столькі стылістыка і вобразны лад рэкламаваных фільмаў, колькі спроба заінтрыгаваць гледача, завабіць у кіназалу.

Восем плакатаў – восем беларускіх фільмаў. На грані фолу рэкламуецца адзін з першых фільмаў «Прастытутка, забітая горам» (рэж. А. Фрэліх, 1926). Ёсць яе ножкі, чырвоныя плаўкі з сярпом і молатам, а замест астатняга цела – разарваная, скіраваная ўверх чорная рытвіна. У плакаце, прысвечаным фільму «Лясная быль» (рэж. Ю. Тарыч, 1926), акцэнтаваны падзел Беларусі, супрацьстаянне герояў. Накладаннем чырвонага грэбня і дзюбы на фатаграфію твара фанабэрыстага «джэнтэльмена» (так нявыхаваныя школьнікі псуюць кнігі), ствараецца вобраз у плакаце да фільма «Джэнтэльмен і певень» (рэж. У. Балюзек, 1928). Пераўтварэннем гусінай дзюбы ў кукіш – перадаецца галоўны сэнс фільма «Блакiтны карбункул» рэж. М. Лук'янава. Самым вострым і вобразна дакладным падаўся плакат да фільма «Прададзены смех» (рэж. Л. Нячаеў, 1981). Тут вялізная белазубая ўсмяшка ўсяго дзвюма чырвонымі кропкамі над верхняю губой пераўтвараецца ў кашалёк.

Гранічна абвостраным атрымаўся плакат да «Дзікага палявання караля Стаха» (рэж. В. Рубінчык, 1979). У цэнтры – вялізнае вока, да якога сцякаецца чорная конніца. Здаля яна нагадвае усюдыісных мух. Калі ж гаварыць пра фільмы, найбольш дакладна паводле ідэі і вобразнага ладу ўвасобленыя на плакатах, то гэта «Вазьму твой боль» і «Знак бяды» (рэж. М. Пташук). На першым плакаце дамінуе сякера, на другім – разбіты, як люстэрка, вобраз жанчыны. Яны больш стрыманыя па каларыстычным вырашэнні і зразумелыя па сэнсе.

Так ці іначай, усе гэтыя плакаты мусяць заняць дастойнае месца ў Музеі беларускага кіно і, не зважаючы на ўсю іх вобразную неадназначнасць, на занадта рэзкі адыход ад стэрэатыпаў, яны здольныя актывізаваць цікавасць глядачоў да беларускага кіно.

У кантэксце сучаснай культуралагічнай сітуацыі, калі большасць маладых людзей, асабліва дзеці, прывычаліся атрымліваць інфармацыю з інтэрнэт-крыніц, тэлеэкрана, здавалася б, немагчыма вярнуць жывую цікавасць да кнігі. Але і тут маладыя мастакі прапануюць даволі арыгінальныя рашэнні. Напрыклад, выпускніца кафедры графікі БелАМТ. Заяц прапанавала якасна новае афармленне кнігі, у якой усяго адна казка – «Рукавічка» (кіраўнік праекта Ул. Савіч). Па-першае, кніга вялікая, салідная, нагадвае хутчэй гульню (калісьці першадрукі былі таксама вялікімі, саліднымі, важкімі). Па-другое, пачынаючы з вокладкі, дзе на дыску ў акенца можна ўбачыць усіх герояў, кожная старонка, перакладзеная рознакаляровымі плёнкамі з малюнкамі – гэта інтрыгуючая гульнёвая сітуацыя. І, па-трэцяе, сама тэхналогія ілюстрацый – аловак, акварэль, туш, а потым апрацоўка камп'ютарам, уключае і рукатворнасць і сучасныя тэхналогіі.

Самым жа важным падаецца тое, што маладая мастачка адыходзіць ад скарыстанага большасцю сучасных ілюстратараў «мульцяшнага» ходу. Яе героі не падобныя на дыснееўскіх або японскіх. У кожнага з іх свой характар, свой настрой. Дарэчы, згадваючы зафіксаванае вышэй выкарыстанне дэталей, як інтрыгу, можна заўважыць, што ў кнізе, аформленай Т. Заяц, гэты прыём таксама спрацоўвае. На першым форзацы мы бачым толькі абутак герояў, на апошнім – іх вочкі. Трэба разумець, дзіця з цікавасцю зможа пачаць фантазіраваць, супастаўляць, міжволі ўключыцца ў прапанаваную гульню. Такая кніга можа адарваць і ад тэлевізара, і ад камп'ютара.

І ўсё ж разбурэнне стэрэатыпаў на сёння не самы плённы шлях у залучэнні спажывца прамысловай, культурнай прадукцыі альбо інфармацыі. Для ўспрымання складаных, вострасучасных вобразных хадоў патрэбная часам спецыяльная адукацыя. Патэнцыяльны спажывец чыста інтуітыўна цягнецца да таго, што яму зразумела. Не выпадкова многія мастакі яшчэ з канца 19 стагоддзя так шмат увагі надавалі вывучэнню найпростых, архетыповых першабытных і традыцыйных знакаў-сімвалаў (Клімт, Міро і інш.). У апошні час нават у рэкламе ўсё часцей **выкарыстоўваюць традыцыйныя сімвалы і стылізацыю пад дзіцячыя малюнкi.**

І калі традыцыйную, першабытную культуру ўспрымаюць далёка не ўсе занадта цывілізаваныя людзі (цывілізаваны зусім не

значыць культурны і наадварот, не цывілізаваны не значыць не культурны), дзіцячыя вобразы і сімвалы зразумелыя ўсім.

Яшчэ Казімір Малевіч, якога заўжды цікавіла праблема найпростага звароту да гледача, заўважыў, што ў першай стадыі дзеці паказваюць рэальнасць у выглядзе збытаных ліній, і гэта ёсць таксама фіксацыя рэальнасці, якая застаецца ў нашай падсвядомасці (згадайце творы Кандзінскага). Пазней дзіця паказвае рэальнасць ужо ў іншых формах (як не ўспомніць творчасць Клее). І каб зафіксаваць пачуццё, мастак мусіць вярнуцца да гэтых першаэлементаў. «Рэальнасць прадмета – адзначае Казімір Малевіч, – развіваецца ў часе альбо руху, глыбіня, вышыня і шырыня ёсць вынік развіцця гэтага руху, і прадмет развіваецца ва ўсе бакі ўсіх сваіх фасаднасцяў» [2, с. 206].

Выпускніца кафедры графічнага дызайну БелАМ Ю. Казімірава прадставіла вельмі арыгінальны іміджавы фірменны каляндар РУПП «Першая Мінская птушкафабрыка» (кіраўнік праекта Ул. Васюк). Кожная старонка тут радок з казкі пра курку-рабку, з прадстаўленнем герояў. Пры гэтым яйка, якое сярод вытанчана стылізаваных пад дзіцячыя малюнкi герояў з'яўляецца ў чырвоным колеры толькі ў веснавыя месяцы (Вялікдзень, вобраз сонца), пасля таго, як мышка яго разбівае (жнівень), пераўтвараецца ў аскепкі (сонца да восені слабне). Нарэшце ў канцы з'яўляецца абяцанае куркай новае яйка, не залатое, простае. Тут адначасова выкарыстана і стылізацыя пад дзіцячыя малюнкi і зварот да традыцыйнай культуры (архетыповыя яйка і сонца ў традыцыйнай культуры часта суадносяцца). Яшчэ больш відавочны зварот да архетыпа ў прапанаваным лагатыпе, дзе да формы яйка дадаецца стылізаваная галава куркі. Такім чынам фіксуецца і адвечнае філасофскае пытанне: «Што было раней – курца або яйка?»

Сёння як ніколі востра стаіць пытанне папулярызацыі беларускай прадукцыі. І журналісты, знаёмычы чытачоў з праектамі маладых дызайнераў, змогуць дапамагчы прадпрыемствам змяніць, асучасніць свой імідж. Галоўная ідэя, якую важна данесці да кіраўнікоў прадпрыемстваў, ад якіх часта залежыць, якім будзе фірменны стыль, а значыць і імідж прадпрыемства: у мастацтве мала – не значыць кепска. Чым больш лаканічным будзе лагатып, чым больш у ім будзе архетыповага, а значыць, зразумелага на ўзроўні падсвядомасці, тым хутчэй яго запомніць і ўспрыме спажывец, не толькі беларускі, але і замежны. Большасць архетыпаў – універсальныя. Выкарыстанне архетыповых вобразаў у прэсе таксама мае свой плён.

Мастакі ў вобразным асэнсаванні гісторыі і сучаснасці вельмі часта ідуць трохі наперадзе. У апошні час сродкі масавай інфармацыі актыўна прапагандуюць, як модна казаць, новы брэнд – Слуцкія паясы. А яшчэ ў мінулым годзе адна з выпускніц аддзялення манументальна-дэкаратыўнага мастацтва В. Мельнік пад кіраўніцтвам Ул. Зінкевіча зрабіла на столі адной з галоўных залаў Міністэрства замежных спраў Рэспублікі Беларусь грандыёзны роспіс, дзе адным з ключавых вобразаў стаў якраз дынамічна пераасэнсаваны Слуцкі пояс – сімвал сувязі на нашых землях Усходу (мануфактуры, дзе выраблялі паясы так і называліся – персіярні (ад слова Персія)) з Захадам (Беларусь была і ёсць цэнтр Еўропы). У адным з графічных аркушаў дыпломнай серыі аднавіла пульсуючую, жывую фактуру традыцыйнага пераасэнсаванага нашымі майстрамі ўсходняга ўзору Слуцкага пояса выпускніца Гімназіі-каледжа мастацтваў імя І. В. Ахрэмчыка К. Высоцкая, праўнучка слыннага народнага разьбярА Апалінарыя Пупко. І нарэшце выпускнік кафедры жывапісу БелАМ П. Хадаровіч (кіраўнік дыплама В. Герасімаў) у адным са сваіх манументальных гістарычных нацюрмортаў «Вялікакняскае паляванне» паказаў той самы «брэндавы» Слуцкі пояс ці не ўпершыню у беларускім мастацтве не ўрачыста павязаным, а на цвіку, на сцяне, сярод паляўнічых трафеяў у чаканні гаспадара, які выбраўся на чарговае паляванне. Усе вышэйназваныя маладыя мастакі пачалі працаваць над сваімі творамі задоўга да таго, як Слуцкі пояс назвалі беларускім брэндам. Яны проста вобразна абжывалі беларускую гісторыю. І Слуцкі пояс для кожнага з іх быў патрэбны для ўвасаблення сваёй творчай ідэі. Толькі вось так, жыва дакранаючыся да унікальных помнікаў культуры, можна праз дэталь наблізіць даўнія гістарычныя падзеі, засцерагчыся ад стварэння новых стэрэатыпаў.

І яшчэ пра адзін, постмадэрнісцкі аспект абжывання ўжо не гісторыі, а праз гісторыю сучаснасці. Сёння мы стаім на парозе з'яўлення яасна новых відаў мастацтва. У мінулым 2011 годзе выпускніца кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва А. Башкакава (кіраўнік Ул. Зінкевіч) зрабіла манументальны роспіс на...звычайнай трансфарматарнай будцы, пераасэнсаванайшы ў схематызаваных вобразах архетыпы Еўропы, Азіі, Афрыкі і Амерыкі. І гэтая будка перастала рэзаць вока, ператварылася ў артаб'ект. Сёлета дзве выпускніцы той самай кафедры А. Таратун і В. Ладуцкая (кіраўнікі праекта Дз. Чубукоў і Л. Мака-тун) стварылі па сутнасці новую мастацкую прастору. У вузкім падвальным памяшканні Цэнтра сучаснага мастацтва з'явіліся дзве ўзаемазвязаныя кампазіцыі – «Рэмінісцэнцыі» (вялізныя рэ-

льефныя манахромныя кругі нагадваюць не тое касмічныя целы, не тое фазы месяца, не тое колы часу) і «Светлапіс». Апошняя кампазіцыя нагадвае павялічаны на ўсю сцяну гармонік традыцыйнай беларускай выцінанкі з паперы, у рыфлёныя грані якой ўманціраваны рознакаляровыя шкельцы, праз якія прабіваецца святло. Яно рассыпаецца па падлозе і выхоплівае выбітыя на сцяне «рэмінісцэнцый» архетыповыя знакі і словы – «альфа», «амега», «вечнасць»... Калі дадаць сюды музыку, ароматэрапію, дакрануцца да шурпатай, потым гладкай і зноў шурпатай паверхні сцяны, выпіць кавы, будуць задзейнічаны ўсе органы адчуванняў. Трапляючы ў гэтае затканае жывымі «зайчыкамі» памяшканне, мы быццам абжываем віртуальную рэальнасць. На нашых вачах разбураецца яшчэ адзін стэрэатып – сцены трацяць стабільнасць і набываюць інфармацыйную значнасць. Мастацтва быццам вяртаецца да насценных (чытай—наскальных роспісаў) і нястрымна мкне да сінкрэтычнасці. Як не згадаць тут пра фільмы ў фармаце 6D?

Так ці іначай, усе гэтыя новыя мастацкія з'явы артжурналісты і мастацкія крытыкі мусяць не толькі заўважаць, але і асэнсоўваць у кантэксце часу. Новы вобразны свет, разбураючы старыя, пакуль што толькі стварае новыя стэрэатыпы, у аснове якіх усё часцей можна адшукаць архетыповыя знакі і сімвалы.

Літаратура

1. Чернышев, О. В. Формальная композиция: творческий практикум по основам дизайна Белорус. акад. искусств. / О. В. Чернышев. – Минск: Харвест, 1999. – 312 с.
2. Казимир Малевич. Художник и теоретик: альбом / тексты Е. И. Петровой и др. – М.: Советский художник, 1990. – 240 с.

Вольга Бардзіян

ПЕРЫФРАЗА ЯК ТРОП СІНАНІМІЧНАГА ХАРАКТАРУ (па матэрыялах эсэ Янкі Брыля)

Артыкул адлюстроўвае сутнасць непаўторнасці перыфразы ў творах Янкі Брыля. Гэты вобразны сродак мовы дазваляе празаіку маляўніча і трапна данесці да чытача сваё бачанне і адчуванне рэчаіснасці, а таксама глыбока раскрыць характар герояў.

V. Bardziyan

The article represents essence of uniqueness of periphrasis in works of Yanka Bryl. The vivid mean of language allows it a prose writer

artistically and exactly to carry to the reader the vision and attitude toward reality, and also deeply to expose character of heroes.

Значэнне слова раскрываецца як складанае структурнае цэлае, якое ўключае суму розных прыкмет, па якіх акрэсліваецца (выдзяляецца і класіфікуецца) сутнасць пэўнай з’явы, аднесенасць да прадмета або сацыяльнай ацэнкі абазначаемага. Разам з тымнеабходна сыходзіць пры вызначэнні слова з семантычнай сістэмы мовы ў цэлым, бо ступень пазнання быцця адлюстроўваецца ў семантыцы мовы ў цэлым, а не ў асобных, вырваных з агульнага, элементах значэння. Трэба зазначыць, што любое абазначэнне не простае непасрэднае дзеянне, а складаны працэс, які ўключае ў сябе магчымасць філасофскага разважання і фантазіі, таму ў моўных зносінах узнікае патрэба абазначэння абстрактных ідэй у асноўным ужыванні слоў у пераносным значэнні. Актуальнасць слова, дадзеная ў ім сацыяльная адзнака абазначаемага вядзе да з’явы перыфразы і эўфемізму. У перыфразе адлюстроўваецца не толькі паняцце прадмета, але і характарыстыка яго, адносіны да яго, ацэнка [1, с. 52]. Гэты цікавы вобразны сродак мовы часцей за ўсё ўзнікае на базе іншых тропай: метафар, эпітэтаў, метаніміі. «Троп, состоящий в замене названия лица, предмета или явления описанием их существенных признаков или указанием на их характерные черты» [2, с. 271], так акрэсліваюць перыфраз (парафраз ад грэч. – *paraphrasis* – апісальны зварот, апісанне) Д. Э. Разэнталь і М. А. Целянкова. У мастацкім тэксце звычайна аўтар дабіваецца вобразнасці мовы за кошт мнагазначнасці слова, бо толькі ў кантэксце канчаткова выяўляецца, якое з магчымых значэнняў яно набывае.

Своеасаблівае і непаўторнае стылю Янкі Брыля – у адборы і выкарыстанні моўных сродкаў, у здольнасці выявіць патэнцыяльныя магчымасці мовы, знайсці неабходнае слова і ўдала ўвесці ў кантэкст. Перыфразы ў мастацкім тэксце праявіліся нясучы самыя розныя экспрэсіўныя адценні: «...любаваннем ды пахвалою даводзілі да чырвані пчочак» - героі эсэ «Пераклічка» ўдала саромелі дзяўчынку [3, с. 324]. Як вобразны сінонім слова перыфразы і называе пэўную з’яву і характарызуе яе, але часцей яна з’яўляецца сродкам вобразнасці ў мастацкім творы. Яшчэ больш яркія аўтарскія перыфразы, якія ў тэкстах пісьменніка выконваюць эстэтычную функцыю: «Дзякуючы ёй, гэтай серабрыстай дуроніцы з чырвонымі вачыма і плаўнікамі (пра плотку), якая да вечара на трэску высахла ў пастушынай кішэні, я пасябраваў з адным датуль незнаёмым скорыцкім хлапчуком» [4, с. 408]. Дзяку-

ючы вобразнасці перыфрастычных найменняў эсэіст дабіваецца ў творах маўленчай непаўторнасці і выразнасці: «Польмя роднага ачага, з маленства роднай печы, перад якою нясе сваю нястомную службу маці, у якой палаюць сухенькія, бацькам назапашаныя дровы, нязгаснае польмя дружнай і працавітай сям’і» [3, с. 321]. Янка Брыль праз перыфразу, як апісальную намінацыю, не толькі падае фактычны матэрыял, але і дазваляе чытачу адчуць эмацыйна-ацэначнае стаўленне аўтара да яго: «...нястомны падарожнік, замілаваны знаўца роднай даўніны...» [4, с. 432] — так ён выказвае свае адносіны да сябра - героя эсэ; месачковая бібліятэка для яго — «...прыватная асветніцкая ўстанова» [4, с. 403]; аплата за карыстанне кнігамі — «...грашовая даніна» [4, с. 402]. Вялікую ролю перыфраза выконвае ў выяўленні адлюстраванні індывідуальна-аўтарскага стылю пісьменніка: «Дазволю сабе для прыкладу сказаць, што ў агонь мінулай вайны я, у верасні 1939 года, уваходзіў толькі што закончыўшы дваццаць другі год жыцця. У той час я бачыў сам сябе куды сталейшым, чым бачу цяпер, з дыстанцыі перажытага» [4, с. 413]. Аўтар па-свойму разумее і даводзіць чытачу менавіта тую адчуванні, якія былі перажытыя ім ў жорсткасці вайны і на адлегласці (прамежку часу). Перыфраза ў эсэіста заклікае захапіцца сюжэтам або момантам яго, ды вельмі частавымушае падключыць ўяўленне чытача для асэнсавання абмаляванага: «...Свёкар быў звер і скупеча, «зямяля ненаежная»... Свякроў была вельмі ж драпежная ў працы... Жміндзіла — хай бог крые...» [4, с. 229]. Як бачым, толькі семантычная арганізацыя перыфраз і кантэкст могуць дапамагчы ўявіць карціну поўнаасцю.

Калі гаварыць пра структуру перыфразы, то трэба заўважыць, што вельмі часта ў прайзаіка яны выражаюцца не толькі словам, а і словазлучэннем: «У семдзесят першым, зноў на маёй Міршчыне, мы неяк вырагаталі ў машыне і на сцэжках яшчэ адзін намер: на гэты раз ужо не ўтрох, а ўдвух заіграць на адной літаратурнай срышцы...» [4, с. 433], або вось яшчэ: «...Найбольшы цвік, які трымаў пейзаж у масіўнай раме...» [4, с. 433]. Вядома ж, калі замяніць угаданыя метафарычныя перыфразы звычайнымі найменнямі: «напісаць», «карціну», то кантэкст ды і ўвесь твор згубіць маляўнічасць і экспрэсію, успрымацца будзе як звычайнае паведамленне, тым больш, што для Янкі Брыля не толькі перыфразы, а і ўсе іншыя тропы не проста моўныя сродкі, а спосаб мыслення.

Умела і далікатна ўжывае эсэіст эўфемістычныя перыфразы. Каб не абразіць эстэтычны густ чытача, аўтар падбірае слоўныя адзінкі або выразы, якія маскіруюць прамы сэнс непажаданага выказвання: «У гэтым не надта раскошным закутку працоўная вё-

ска адсезджала розныя штрафы...» [4, с. 433]. Асцярожна пісьменнік абыходзіць грубаватае слоўца «каталажка», хаця перад гэтым і тлумачыць і гэтае слоўца і пералічвае яго сінонімы.

Своеасаблівы, творчы падыход пісьменніка да адбору і выкарыстання моўных сродкаў мы назіраем ў кожным творы, што дае падставу гаварыць пра адзіную, непаўторную маўленчую арганізацыю творчасці беларускага класіка.

Літаратура

1. Цікоцкі, М. Я. Стылістыка беларускай мовы: Вучэб. дапам. для факультэта журналістыкі. – 2-е выд., перапрац. і дап. / М. Я. Цікоцкі. – Мінск: Універсітэцкае, 1995. – 294 с.
2. Розенталь, Д. Э. і Теленкова, М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителей. Изд. 2-е испр. и доп. / Д. Э. Розенталь и М. А. Теленкова. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
3. Брыль, Я. З людзьмі і сам-насам: Запісы, мініяцюры, эсэ / Янка Брыль. – Мінск: маст.літ., 2003. – 334 с.
4. Брыль, Я. Запаветнае. Выбраныя творы / Прадм. С. Андрэюка, каммент. Н. Семашкевіч / Я. Брыль. – Мінск: Беллітфонд, 1999. – 448 с.

Михаил Вальковский

ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В БЕЛОРУССКИХ ПЕЧАТНЫХ МЕДИА: СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ И ОЖИДАНИЯ АУДИТОРИИ

В работе рассмотрен вопрос мотивации выбора тем публикаций информационными потребностями и ожиданиями аудитории. Факторы, влияющие на этот процесс, объединены в два блока: долговременные социально-экономической природы и обусловленные особенностями текущего экономического процесса.

M. Valkouski

This paper explores motivation of the choice of topics by information needs and expectations of the audience. The factors that affect this process are classified into two groups: long-term factors of social-economic nature and factors caused by the current economic conditions.

Изучение внешнеэкономической тематики медиа относится к приоритетным задачам белорусской журналистики, что обусловлено стремительным ростом и усложнением международных эко-

номических связей Беларуси в последнее десятилетие. Среди множества проблем, порождаемых развитием внешнеэкономических связей, одной из ключевых можно назвать адекватность их репрезентации аудитории, потребностям читателей и государства. И здесь на первый план выходит вопрос о мотивации выбора тех или иных тем для публикации. Какими соображениями руководствуются журналист, редактор и издатель при выборе: принимают ли во внимание экономические интересы страны, оценивают ли экономические предпочтения издания или ориентируются на личный интерес читателя? Этот момент во многом определяет дальнейшее направление работы журналиста и, в итоге, участь созданного им текста.

Прежде всего, следует сформулировать несколько положений, которые автор попытается обосновать в дальнейшем. Очевидно, что выбор темы журналистом определяется множеством разнообразных факторов, которые можно объединить в два крупных блока:

- факторы, имеющие социально-экономическую природу, оказывающие довольно длительное воздействие на социум и формирующие ту социокультурную среду, в которой протекает экономическая жизнь;

- факторы, обусловленные особенностями текущего экономического процесса, такие как актуальная экономическая проблематика и, как следствие, массовые настроения, оценка населением динамики своего благосостояния и пр.

Первая группа факторов пролонгированного действия: создает саму экономическую среду и как бы задает границы экономического «пространства» воздействия акторов текущей экономической политики. Ключевыми понятиями при определении факторов этой группы будут тип и структура национальной экономики, экономическая культура и традиции. Вторая группа факторов воплощает специфику текущей экономики и создает условия для реализации субъективного начала в экономической деятельности.

В структуре экономического сознания социокультурный аспект воплощен в системе экономических установок и социальных ценностей. Конъюнктурному аспекту соответствуют массовые настроения и весьма изменчивое общественное мнение.

Каким же образом две названные группы факторов воздействуют на алгоритм работы журналиста? Какая из них играет доминирующую роль в тематическом выборе?

Следует отметить, что опыт белорусских медиа в освещении внешнеэкономических проблем и событий не уникален. Во многом

развитие журналистики в разных странах шло и идет по схожим схемам и сценариям, в основе которых лежат аналогичные движущие силы и мотивы: оно происходит под воздействием изменений социально-экономической жизни и характера аудитории, технического прогресса массовой коммуникации. Тем не менее, даже в условиях глобализации и постепенного сближения экономических моделей разных стран унификации медиа не произошло: в странах с разными типами хозяйствования, разным уровнем проникновения бизнес-отношений в жизнь общества, различной деловой культурой формируются во многом отличающиеся друг от друга модели функционирования медиа [1].

Например, в Беларуси после распада общего информационного пространства СССР журналистам-практикам пришлось с нуля создавать и впоследствии апробировать методики работы с международной экономической информацией (ее поиска, сбора, обработки, интерпретации и верификации), взаимодействия с источниками данных, сформулировать требования к специфике исполнения и уровню профессионализма журналистов, взявшихся за данную проблематику. В первую очередь речь шла о решении таких задач, как отбор новостей и тем, достижение соответствия контента ожиданиям аудитории, организации обратной связи с ней и источниками информации. При этом резко сократились возможности непосредственного получения информации из первых рук, не развивалась зарубежная сеть корпунктов БелТА, газет и телеканалов. Одновременно многократно возрос объем информации из других источников, главным образом представленных в интернете мировых агентств и западных медиа.

Анализируя эти процессы в ретроспективе и их воздействие на медиа, британский исследователь Д. МакКуэйл выделил два подхода: медиаориентированный и социально ориентированный. В соответствии с медиаориентированным, предполагается, что СМИ имеют значительную автономию в рамках общественно-политических и экономических систем, причем сами медиа выступают источником изменений – как внутри системы СМИ, так и в обществе в целом. Действительно, по своей природе медиа как социальный институт представляют собой гибкую, оперативную и всеобъемлющую систему воздействия на многие сферы жизни социума.

Социально ориентированный подход, напротив, утверждает приоритет процессов более высокого, чем сама медиасистема, уровня, которые, вызывая изменения в обществе, становятся агентами трансформации СМИ [2].

Исходя из этих подходов, был разработан также ряд концепций взаимоотношений журналистики и общества, создания журналистами текстов. Автор разделяет концепцию социальной ответственности, которая, в частности, утверждает: «...речь идет, прежде всего, о подходах к созданию журналистского текста в условиях определенной социальной позиции» [3].

Международную экономическую журналистику в данном курсе следует понимать как участие журналиста и медиа в информировании о процессах, происходящих в мировой экономике, в том числе – межгосударственных экономических отношениях, ситуациях, возникающих в их ходе, в первую очередь, с позиций интересов своего государства. В этом смысле международная экономическая журналистика является неотъемлемой частью публичного дискурса. Предметом исследовательского интереса в нашем случае является аспект, который волнует общество: отражение и интерпретация медиапроблем внешнеэкономического сотрудничества, которые затрагивают жизненные интересы значительного количества людей, во многом определяют пути развития национальной экономики и место ее на глобальном рынке. И тематическая палитра, и функции, и специфика международной экономической журналистики связаны с социально-экономическими проблемами общества, находятся с ними в отношениях взаимозависимости, взаимообусловленности. Поэтому не будет преувеличением считать, что одним из базовых понятий в исследовании международной экономической журналистики выступает понятие «социально-экономическая проблема». Им определяется характер информации, с которой работают журналисты. Этот фактор в выборе тематики следует отнести к ранее выделенному нами первому блоку. Далее вступает в действие аудиторный фактор, который относится ко второму блоку и который необходимо учитывать при отборе и редактировании внешнеэкономической информации. Под ним мы понимаем интересы аудитории, особенность восприятия ею достаточно специфических текстов.

Таким образом, логично выстраивается следующая последовательность: внешнеэкономическая проблема–информация о ней–автор–аудитория–эффект публикации. Последнее «звено» – одно из ключевых. Результаты обнародования тех или иных фактов или мнений по их поводу могут привести к «возникновению новых идей, знаний, стремлений, корректировке, дополнению, развитию уже имеющегося «багажа знаний» аудитории, переоценке, опровержению, вытеснению старых установок» [4, с. 132].

Рассмотрение всех аспектов взаимозависимости и взаимовлияния звеньев этой «неразрывной цепочки» выходит далеко за рамки данной статьи. Тем не менее, пунктирно обозначим, что журналист создает особый продукт – журналистский текст, в котором с высокой долей объективности отражены те факты, события, которые произошли в действительности. И речь идет, с одной стороны, об изучении особенностей и закономерностей попадания события в сферу интересов медиа и, с другой – о практическом его освещении. Соответственно, можно рассматривать как достоверность отражения фактов, так и адекватность, непредубежденность и актуальность их интерпретации: «...лишь немногие факты говорят сами за себя (достаточно их сделать достоянием аудитории и смысл их станет понятным для нас). Большинство же происходящих в обществе событий, явлений требует для своего осмысления дополнительной информации: представления исторического контекста, взаимосвязи, события (явления) в политической сфере с экономической ситуацией в стране и т.д., и т.п.» [5, с. 30]. Так как медиа сообщают далеко не обо всех даже значимых событиях и фактах, следовательно, можно говорить «о проблеме *выбора* факта и его закреплении в информационных потоках, что и придает факту характер предварительной *оценки*, обусловленной интенциями и социальными позициями «создателя» факта» [6].

Подобные подходы подчеркивают «...неизбежность селективности и дозированности информации при репрезентации реальности для реципиентов...» [7]. Дискуссионным продолжает оставаться вопрос, «насколько масс-медиа независимы в продуцировании селекта: делают ли они это независимо от внемедийного контекста, с учетом ожиданий социума, или в соответствии с интересами элит» [8].

Журналистика, в отличие от литературы, работает с реальными фактами, излагает и анализирует их, таким образом исследуя действительность. Отметим, что важен не просто факт сам по себе, каким бы значимым и новым он ни был, а его место и значение в ряду других фактов, т.е. причинно-следственные связи, история и прогноз развития. Таким образом, журналист, информируя об одном событии, сообщая об отдельном факте, должен понимать их место в широком социально-экономическом контексте. Следует отметить, что «журналистика одновременно удовлетворяет потребности в информации и конкретных индивидуумов, и всего социума» [2].

Итак, журналист в созданный им текст «вкладывает» определенного характера информацию для определенного рода аудитории. Оба эти параметра – аудитория медиа и характер контента, публи-

куемого медиа, – связаны между собой. (Наверное, не будет преувеличением сказать, что содержание – это самое важное для медиа, а также для нас, как журналистов, – с практической точки зрения).

Степень специализации и детализации информации определяется интересом аудитории к ней. Т.е. аудитория – своего рода заказчик на подобную информацию, журналист и медиа – исполнители, которые предоставляют ее в удобном для потребления виде. При этом речь идет об общедоступной информации, которую могут воспринять и понять люди, не имеющие специального внешнеэкономического образования. Исходя из этого, журналисту необходимо учитывать интересы и потребности своей группы читателей, а написанный им журналистский текст должен быть интересным и, что сегодня часто становится ведущим качеством, продаваемым.

В целом, эффективность восприятия текста аудиторией зависит от многих факторов, среди которых, на наш взгляд, можно выделить два наиболее важных. Во-первых, журналистский текст, вернее, информация, которая в нем содержится, должен, как уже говорилось выше, удовлетворять одновременно и индивидуальные, и групповые, и социальные потребности в информации. Во-вторых, информация должна обладать таким важным свойством, как релевантность (от англ. «relevant» – уместный, относящийся к делу), которое подразумевает ценность, значимость сведений для аудитории. Свойством релевантности в наибольшей мере обладают тексты, которые соответствуют потребностям и интересам аудитории. Интерес обычно руководит поиском информации, а потребности проявляются не так остро [4].

Информационные потребности современного человека и общества стали объективной реальностью, которая влияет на работу медиа: обусловленность журналистского текста информационными потребностями аудитории несомненна. Пожалуй, стоит сделать оговорку, что существует и обратная связь, журналист и удовлетворяет и формирует информационные потребности своей аудитории: «потребности и условия их удовлетворения формируют соответствующие интересы и целевые установки, которые и выступают уже непосредственными детерминантами генезиса становления и развития общественных институтов» [9].

Однако содержание самой этой дефиниции достаточно расплывчато, требует уточнения и изучения. Формально речь идет как о возможности удовлетворения гипотетической информационной потребности, так и ее актуальном состоянии, когда налицо дисбаланс спроса и предложения в информационном пространстве. Говорить

о дисбалансе без социологического изучения информационных потребностей читательской аудитории конкретного медиа, опираясь только на экспертное мнение самих журналистов, наверное, неправильно.

Как о назревшей научной проблеме говорит о необходимости исследования информационных потребностей и их удовлетворения В. В. Тулупов, который выделяет «объективные и субъективные, основные и второстепенные, долговременные и сиюминутные» запросы аудитории, а также те, которые он обозначает всего лишь как «потребу» [10, 11].

Следует иметь в виду, что существует определенная иерархия информационных потребностей, и она может серьезно отличаться как у разных представителей социума, входящих в аудиторию медиа, так и социума в целом. Ведь продолжают процессы дифференциации аудитории не только «по целевым интересам, но и по субъективным характеристикам, которые заключаются в региональной специфике, расширении диапазона проблем, в решении которых заинтересованы определенные слои общества; наконец, изменилось мировоззрение конкретного индивида-читателя» [12].

Основные потребности общества в информации неоднородны по значимости и важности. Их можно разделить, полагает российский исследователь В. А. Вербкин, на объективные и субъективные, осознаваемые и неосознаваемые, актуальные и потенциальные, истинные и ложные, социально-престижные и маргинальные, новые и старые, прогрессивные и консервативные, долговременные и сиюминутные, возвышенные и низменные и, конечно, удовлетворенные и неудовлетворенные. При этом, «наряду с актуальными объективными запросами особое значение имеет также знание и учет информационных потребностей, не осознаваемых человеком, но объективно существующих» [13, с. 134].

Таким образом, информационные потребности в значительной степени влияют на выбор той или иной внешнеэкономической темы: т.е. за ними изначально закреплена функция целеполагания, исходя из иерархии целей и задач.

В случае социума в целом их определение и построение достаточно понятно и логично: есть долгосрочные интересы и потребности страны, формально зафиксированные в документах, выступлениях лидера государства и высших должностных лиц и т.д.

На более низком «этаже» ситуация менее однозначна: репрезентируемые медиа события дистанцированы от индивида, он не имеет возможности наблюдать их непосредственно, отдельные аспекты

внешнеэкономических отношений находятся за пределами предметно-практического опыта граждан, сущность этих отношений, значение и влияние на повседневную жизнь неочевидна. Поэтому необходимы «процедуры определения значимости факта, его оценки и пропагандируемой ценности» [14].

Тем не менее, значимость влияния информации не стоит переоценивать, следует учитывать, что «картина мира индивидов, несомненно, формируется под влиянием масс-медиа, однако несомненно и то, что индивидуальные картины мира вследствие этого не становятся унифицированными» [7].

Таким образом, рассмотрев ряд факторов, оказывающих влияние на формирование тематических приоритетов белорусских медиа, можно сделать определенные выводы. Так, предложенное автором деление факторов, определяющих выбор тематики, на два блока, вполне уместно. Можно утверждать, что макроэкономические факторы, которыми обусловлены долгосрочные интересы государства, социума, имеют доминирующее значение в определении приоритетов проблемно-тематических направлений медиа. Ключевая роль принадлежит внешнеэкономическим и внешнеполитическим процессам, т.е. темы в большей степени определяются политической и экономической конъюнктурой, чем реальными потребностями и запросами массовой аудитории. Можно предположить, что данный процесс во многом «запускается» через актуальные политические документы.

Во-вторых, информационные потребности аудитории белорусских медиа как всего социума, так и отдельных индивидов, достаточно динамичны и многогранны, но четко не определены. Во многом именно этим обстоятельством детерминирована селекция тех или иных фактов и событий, а также ориентация на широкую и разноплановую тематическую палитру. Именно определение и удовлетворение новых запросов аудитории выходит на первый план в работе журналистов.

Литература

1. Вырковский, А. В. Сравнительный анализ моделей деловых журналов США и России: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. / А. В. Вырковский. – М., 2007. – 32 с.
2. МакКуэйл, Д. Массовая коммуникация и общественный интерес: к вопросу о социальной теории структуры и функционирования медиа / Назаров, М. М. // Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований: хрестоматия / М. М. Назаров. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 179–188.

3. Вартатнова, Е. Л. О современном понимании СМИ и журналистики / Е. Л. Вартанова [Электронный ресурс]: Сайт электронного журнала «Медиаскоп». – Вып. № 1. – 2010 г. – Режим доступа: <<http://mediascope.ru/node/521>>. – Дата доступа: 12.06.2012.
4. Шишкин, Н. Э. Введение в теорию журналистики: учеб.-метод. комплекс для студ. заоч. формы обуч. / Н. Э. Шишкин. – Тюмень: Изд-во Тюменского Гос. ун-та, 2004. – 240 с.
5. Комаровский, В. С. Государственная Служба и СМИ / В. С. Комаровский. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2003. – С. 30.
6. Манаенко, Г. Н. Дискурсивная специфика соотношения «событие-факт» / Г. Н. Манаенко // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: тезисы 51-ой Междунар. науч.-практ. конф. [Электронный ресурс]: Сайт Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций. – Режим доступа: <<http://rus.jf.spbu.ru/conference/2197/2206.html>>. Дата доступа: 13.06.2012.
7. Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и ее содержания / Науч. ред. А. А. Стриженко // Алтайский гос. ун-т им. И. И. Ползунова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <<http://evartist.narod.ru/text5/76.htm>>. Дата доступа: 5.06.2012.
8. Зернецкая, О. В. Новостийные медиа в политическом дискурсе / О. В. Зернецкая // Методология исследований политического дискурса / Сост. и общ. ред. И. Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск, 2000. – Вып. 2. – С. 140.
9. Дзялошинский, И. М. СМИ и общественные институты: перспективы взаимодействия [Электронный ресурс]: Сайт электронного журнала «Медиаскоп». – Вып. № 2. – 2008 г. – Режим доступа: <<http://www.mediascope.ru/node/223>>. – Дата доступа: 8.06.2012.
10. Тулупов, В. В. Техника и технология периодических изданий: учеб. пособие / В. В. Тулупов. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2005. – 262 с.
11. Тулупов, В. В. Техника и технология СМИ: печать, телевидение, радио, Интернет: учебник / В. В. Тулупов. – СПб., 2006. – 320 с. (в соавторстве).
12. Василенко, Н. К. Динамика развития информационных и аналитических жанров в украинской прессе / Н. К. Василенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <<http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=book.index&book=201>>. Дата доступа: 25.05.2012.
13. Вербкин, В. А. Информационные запросы аудитории и изменения в типологической структуре местной прессы в условиях современного медиарынка (на примере Старого Оскола) / В. А. Вербкин // Вестник ВГУ. – Воронеж, 2009. – № 1. – С. 133–140.
14. Загидуллина, М. В. Методы изучения информационной потребности населения / М. В. Загидуллина // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: тезисы 51-й

Международ. науч.-практ. конф. [Электронный ресурс]. Сайт Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций. – Режим доступа: <<http://rus.jf.spbu.ru/conference/2197/2203.html>> Дата доступа: 14.06.2012.

Марина Варич

АМЕРИКАНІЗАЦІЯ МОВИ СУЧАСНИХ ДІАСПОРНИХ ВИДАНЬ СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ: СПРОБА АДАПТАЦІЇ В КРАЇНІ ПРОЖИВАННЯ ЧИ ПРОЯВ АСИМІЛЯЦІЇ?

В работе изучаются причины и следствия использования славянских языков и английского языка в современной печати англоязычных государств. В работе также изучаются перспективы создания универсального двуязычного издания для широкой аудитории.

M. Varich

In the article study reasons of necessary use of language of slavian and English language in the modern newspaper's diaspora of the English-language states.

Постановка проблеми. Засоби масової інформації в житті української діаспори на усіх континентах завжди відгравали консолідуючу, гуртуючу та інтегруючу роль. Водночас вони інформували офіційну владу держави, в якій опинилися про себе як про зрілу та свідому частинку соціуму, об'єднаного єдиним походженням і таким чином змушували з собою рахуватися. Цілком зрозуміло, чому опинившись за межами власної держави свідомою частиною української громади в першу чергу прагнула заснувати на місці нового поселення свою церкву та газету. Адже ці осередки нагадували про батьківщину, не дозволяли забути свій рід. Таким чином, мета перших українських діаспорних газет полягала у об'єднанні українців та створенні перешкод для асиміляції. Здебільшого вони були зорієнтовані лише на представників власної нації, що, в свою чергу обумовлювало зміст видань – новини з України (адже інформацію про життя в країні перебування можна було почерпнути і з англomовних видань) та мову видання – українську. Наразі ситуація стрімко змінилася. Зокрема, в останні десятиліття діаспорна преса стала двомовною – українсько-англійською, а тематика видань почала охоплювати усі сфери життя суспільства: від світових політичних до мистецьких подій. Це пов'язано з тим, що чистокровних

українських сімей на чужині майже не лишилося, а видання прагнуть бути цікаві абсолютно всім членам родини. Водночас окремі діаспорні ЗМІ ставлять за мету конкурувати з англомовними часописами за оперативністю, якістю та цікавістю подання матеріалів. Описана ситуація зумовила взаємопроникнення української та англійської мов на сторінки преси, що має як певні позитиви, так і негативи.

Аналіз останніх досліджень з проблематики роботи. Питання поєднання англійської та української мови на шпальтах періодики та наслідків, до яких цей процес призводить у вітчизняній журналістиці маловивчене і потребує ґрунтовного дослідження.

Цьому питанню частково приділяли увагу дослідник американської журналістики І. Недошитко у статті «Інформаційний простір українців у США» («Гілея: науковий вісник»: Збірник наукових праць. – К., 2012. Випуск 58 (3) – 2012), австралійці українці С. Родіон у праці «Бібліографія українського друкованого слова в Австралії» [2], Б. Рудницький у статті «П'ятдесят років з вірою в Бога і з думою про землю рідну» [3]. Наразі питання двомовності набуло більш широкого звучання.

Дослідниця Т. Мойсеева розглядала причини появи англомовних сторінок та паралельного дублювання текстів в українських діаспорних часописах Австралії.

Мета. Дослідити матеріали сучасних білінгвістичних періодичних видань діаспори та з'ясувати як поєднання двох різних мов, зокрема, представниць слов'янської та англосаксонської мовних груп, впливає на розвиток української мови. Визначити перспективи української мови в пресі білінгвістичного англо-українського середовища.

Завдання:

1. Проаналізувати як впливає на українську мову її поєднання з англійською на шпальтах білінгвістичної періодики;
2. Спрогнозувати подальший відсоток присутності двох мов у білінгвістичній періодиці української англомовної діаспори.
3. З'ясувати причини, які призвели до необхідності появи англомовних текстів в діаспорній періодиці.
4. Запропонувати варіанти збереження українськомовного середовища та одночасного розширення кола читачів діаспорних ЗМІ.

Об'єктом дослідження є матеріали сучасних білінгвістичних періодичних видань діаспори, що оселилася в англомовних країнах.

Предметом дослідження є поєднання української та англійської мов на сторінках діаспорної преси, як спроба створення універсального видання.

Актуальність. Так склалося, що внаслідок низки історичних та соціальних обставин наразі значна частина українців розпорошена по світу. Більшість співвітчизників перебуває в англomовних країнах, зокрема, Канаді, США, Австралії. Цілком зрозуміло, що опиняючись в іншомовному середовищі іноземці намагаються консолідуватися і об'єднуючим фактором виступають засоби масової інформації рідною мовою. Попри намагання представників діаспори мова практично всіх діаспорних ЗМІ відрізняється від тої, якою друкуються українські газети на батьківщині. Це пов'язано з тим, що закордонні українці постійно перебувають в іншомовному середовищі, яке накладає свій відбиток на слововживання та появу у пресі слів, що описують іншомовні реалії, іноземні назви, що не перекладаються українською, а подаються в оригіналі; а ще відірваністю від сучасного україномовного середовища, в якому постійно виникають новотвори, професіоналізми, сленг, а також новою тенденцією низки видань, що полягає у виведенні на шпальти діалогів мовою оригіналу. Вищеописані тенденції призводять до того, що мова діаспорної преси є значно чистішою, літературною та менше насиченою «суржилом». З іншого боку, матеріали написані такою мовою нерідко вміщують слова, які майже вийшли з сучасного ужитку і навпаки ігнорують новотвори.

В діаспорних українсько-англійських часописах ми не зустрічаємо полонізмів та русизмів, адже саме таких слів намагаються уникати журналісти діаспори, вважаючи, що загрозу для української становлять запозичення зі слов'янських мов. Натомість публікації діаспорної періодики не позбавлені американізмів та англіцизмів. Ця тенденція в останні роки набирає обертів. З іншого боку, в англomовному середовищі українській мові останні загрожують більше, аніж перші. Водночас не варто забувати, що саме літературна мова, а не інтердіалект чи місцева говірка є головним комунікативним засобом спілкування

Зауважимо, що на кількість та якість української діаспорної преси, в першу чергу, впливає мовна політика держав поселення. Канада, США та Австралії жодним чином не перешкоджають розвитку української мови в діаспорі, а подекуди й сприяють цьому. Втім, із зрозумілих причин більшість емігрантів – люди двомовні. Вони ситуативно багато раз на день переходять з однієї мови на іншу, відповідно і діаспорні ЗМІ набувають такої тенденції. До того

ж, у світі простежується заповнення інформаційної сфери англіцизмами. Взяти хоча б, для прикладу, вулиці України, де великий відсоток реклами становлять англійські слова. Таким чином, навіть мові корінного населення зберігати свою чистоту вкрай важко, не кажучи вже про виживання мови в діаспорі. А ситуація в Канаді до того ж підігривається конкуренцією англійської з французькою. Найвпливовіші видання виходять цими двома мовами і постійно конкурують між собою.

Однією з найчисленніших та найорганізованіших українських діаспор у світі є діаспора Канади.

На офіційній сторінці Міністерства закордонних справ у розділі «Канада» вказується, що «Українці складають 3,87 % від загального населення країни та є сьомою національною меншиною Канади. Основними місцями організованого життя української громади є Торонто, Монреаль, Едмонтон, Вінніпег, Ріджайна, Саскатун» [4]

Українці Канади власним коштом видають друковані видання, а також мають теле- та радіопрограми. Якщо аудіо-візуальні мас-медіа виходять власне українською мовою, нехай і з акцентом, то публікації у пресі ХХІ століття двома мовами – англійською та українською [4].

Тривалий час найвпливовішими двомовними виданнями канадської діаспори лишаються газети «Новий шлях» / «The new pathway» / «Le nouveau chemin», (має власну сторінку в Інтернеті), вінніпезька газета «Поступ» / ««Progress», щоденник «Свобода», двомовне видання гумору та сатири «Всесміх» / LAUGHTER (має власну сторінку в Інтернеті), що виходить у м. Торонто. У Торонто також виходив тижневик «Український робітник»/«Ukrainian Toiler», згодом перейменований спершу у «Вільне слово», а надалі у «Батьківщину». Цікаво, що у вказаних виданнях (окрім «Свободи») від самого початку заснування на логотипі присутні дві мови – англійська та українська, а в «Новому шляху» навіть три - українська, англійська та французька (що обумовлено двомовністю Канади). Втім, перші числа видань (окрім «Всесміху») виходять українською мовою, втім, в подальшому з метою адаптації у новому середовищі, «Поступ» з 1960 видає англomовний додаток «Progress». Матеріали додатку складають якісні літературні переклади українських текстів з незначними скороченнями. А от Щоденник «Свобода» виходив етимологічним, пізніше фонетичним правописом. Зараз дотримується Харківського правопису. З 1933 року видання розпочало видавати англomовний додаток «The Ukrainian Weekly», в якому з-поміж іншого розглядалась історія розвитку діаспорної преси Канади.

Щоденник «Свобода» також веде активну громадську діяльність в сфері просвітництва для молоді та дітей. Час від часу при виданні з'являються неперіодичні додатки еміграційних молодіжних, культурних і громадських організацій. У 1914–1918 роках у видавництві «Свобода» виходив журнал для дітей «Цвітка», у 1927–1933 роках журнал для молоді «Juvenile Magazine».

Окрім того, з 1915 року разом з Українським Народним Союзом «Свобода» видала низку англomовних видань про Україну (їх авторами серед ін. були: М. Грушевський, Д. Донцов, Д. Дорошенко, Ю. Вернадський, В.Г. Чемберлен, Л. Мишуга, К.А. Меннінг, А. Драган), у 1963–1971 англomовну «Енциклопедію Українознавства» (у 2 т., вид. НТШ, за ред. В. Кубійовича).

Аналіз мови перелічених білінгвістичних діаспорних видань вказує на кілька загальних тенденцій. Зокрема, присутність на шпальтах: власних назв мовою оригіналу, англiцизмів та українських слів і зворотів, що в самій Україні вже стали архаїзмами і в пресі не вживаються.

Зокрема, у газеті «Поступ» за 9 травня 2009 р читаємо: «У Вінніпезі 9-го травня 2009 відзначено величавим бенкетом 50-річчя з дати заснування «Поступу» в Канаді й привітано усіх працівників, волонтерів і дописувачів, які в різні часи ревно працювали над висвітленням життя УГКЦ в Канаді, Україні та в цілому світі» («Поступ», 27 лютого 1959, с. 1).

Зауважимо, що мова «Поступу» практично не змінилася з часів виходу його першого номера 27 лютого 1959 році: «Саме газету, що так уміла б до Вас промовляти, бажаємо вложити в Ваші руки. Тож прийміть її до своєї хати, читайте й самі й передавайте другим», – звертається митрополит Максим у статті «Митрополит до своїх вірних» («Поступ», 27 лютого 1959, с. 1).

В «Новому часі» статті подаються мовою оригіналу. Тому паралельно в одному номері з'являються матеріали як українською так і англійською: «Митрополита Шептицького визнано праведником», «Освячено церкву Св. Йосифа в Оквіллі», «Summer Ukrainian Language Institute – Register by May 31, 2012!» «CCCF Supports Cardiovascular Research Projects in Ukraine», «*Volodymyr Kish: A Cyrillic Primer*», «*Askold S. Lozynskyj: Sixty Five Years Ago*» («Новий час», 11 травня 2012, с. 1). Вся реклама, адреса редакції та інформація пор передплату подається виключно англійською.

Видання «Всесміх» – повністю двомовне. Але висловлювання на шаржах часто подаються мовою оригіналу. Так, в оригіналі подається напис на платті Ю. Тимошенко «Ukraine», слова В. Януковича «З 8 березням!» звернені до жінки, що має підлогу, вислів Пугіна

«Вот и все, а ты боялся!» та напис на шаржі з телефоном, що дзвонить «Help» («Все сміх». 8 березня 2012. С. 1).

Таке двомовне інформаційне середовище навіть серед самої української громади з одного боку сприяє швидшому освоєнню англійської мови, а з іншого поступово відтісняє з ужитку в усіх сферах рідну мову.

Зауважимо, що на чужині двомовність – явище нестабільне. Нерідко вона існує доти, доки емігрант не освоїть належним чином мову іншої країни. Проте, емігрант, як правило, продовжує прагнути отримувати інформацію рідною мовою навіть після задовільного освоєння іноземної, задля задоволення своїх естетичних потреб. Очевидно саме це і обумовлює тематику матеріалів діаспорної преси Канади.

Здебільшого це статті про Україну та українські питання. Втім, низка сучасних видань в боротьбі за читача прагне замінити діаспорі популярні англосовні видання і береться за висвітлення всього спектру життя суспільства та вдається до всіх відомих жанрів журналістики.

Аналізуючи інформаційну сферу американської діаспори, варто звернути увагу на таке явище як жіноча преса української діаспори. Зокрема, Союз Українок Америки з 1944 року щомісяця видає часопис «Наше життя» двома мовами – англійською та українською. Журнал друкує поряд мовою оригіналу різні статті і не поділяється на англосовну та україномовну частини.

Інша жіноча організація – Федерація Українських Жіночих Організацій видає щоквартальник «Українка у світі» та англосовний журнал «Ukrainian Woman in the World». Матеріали у виданнях часто перегукуються, часом дублюються.

Потужне громадське життя розгорнуте в інформаційній сфері діаспори і завдяки товариству «Україна», яке видає паралельні двомовні газети «Вісті з України» та «News from Ukraine», матеріали в яких дублюються та тримовний журнал «Український світ». Останній промовляє – англійською, українською та німецькою.

Таким чином, багатомовність на шпальтах діаспорної періодики типово для американсько-української преси явище, які присутність англіцизмів на шпальтах. На таку тенденцію тамтешні журналісти не зважають, оскільки вважають, що дві мови мало подібні між собою, а отже англійська не може поглинути українську цілковито. Натомість у вказаних виданнях абсолютно відсутні русизми, що трапляється в українських ЗМІ.

Зауважмо, за нашими спостереженнями, дубляж в двомовних виданнях ускладнюється психологічним сприйняттям інформації

англійською та українською. В американському суспільстві склався стереотип, що журналістські матеріали англійською – це суцільна констатація фактів та коментарів експертів і мінімум ліричних відступів та образних висловлювань. Українські ж журналісти, в першу чергу, звертаються до почуттів, намагаються викликати у читача певні емоції: сміх, жаль, співчуття, а якщо і наводять аргументи, то не фактологічні, а емоційно-образні.

Чималий відсоток українців мешкає ще в одній англомовній країні – Австралії. Місцева діаспора спромоглася на цьому континенті створити розгалужену мережу мас-медіа. Діаспора має як друковані, так і аудіо-візуальні передачі.

Зокрема, одне з найстаріших видань тижневик «Вільна думка» / «Free Thought» у вихідних даних вказує, що мова видання українська, а головний офіс знаходиться в м. Лідкомб. Проте, вже перший номер за 10 липня 1949 року на першій сторінці вміщує 2 статті українською мовою і 3 англійською. Англомовні статті це – подяки друзям та прихильникам за підтримку та звернення редакції до читачів. Нині ж видання часто вміщує англійською заклики: «Допоможіть вберегти «Вільну думку»». Щодо українськомовної частини видання, вона також відрізняється від тої, якою друкуються українські ЗМІ. Наприклад, вартість передплати вказується так: «Ціна – AUD 100.00 річно». В той час, як в українських виданнях читаємо: «Передплата на рік» «Передплата на півроку» («Вільна думка». 10 липня 1949 р. с. 1).

Задля розширення кола своїх читачів паралельно з українською англомовні статті почало розміщати і діаспорне видання «Церква і життя». Впродовж десятиліть воно плекало рідну мову, однак нині змушене змінити тактику, на чому наголошує редактор Б. Рудницький: «Багато молодих українців ліпше хочуть говорити англійською мовою і багато не українців не можуть приймати певної участі у службі Божій українською мовою...вже зроблено ініціативи в частині друкування частини тижневика «Церква і життя» в англійській мові» [3, с. 8].

Кілька англомовних сторінок впродовж останніх років з'явилося і в виданні Союзу Українок Австралії «Наше слово» [1, с. 66].

Двома мовами видається і науковий вісник «Бюлетень Центру українських студій у Макворі». Англійська частина видання повністю дублює українську.

Отже, проаналізовані видання, підтверджують існування наступних тенденцій у двомовній англо-українській діаспорній пресі в усіх англомовних країнах:

Більшість періодики нині є двомовною (українсько-англійською) і присутність англійської щороку підвищується

Половина періодики задля поєднання двох мов частина видань вдається до друку додатків (до кількох сторінок) до україномовних видань.

Інша половина видань вміщує статті одночасно двома мовами, здійснюючи задля цього майже дослівний переклад, без скорочень.

Наразі для діаспорної преси серйозною проблемою став перебір з англіцизмами, які дедалі частіше заповняють шпальти видань.

Висновки. Отже, з кожним роком українська діаспорна преса в англomовних країнах дедалі більше допускає на свої шпальти англіцизмів, або вдається до дублювання українських статей англійською мовою. Якщо на початку свого створення більшість видань виходило переважно українською (лише назва була двомовна), то нині всі діаспорні ЗМІ вміщують від однієї статті на номер до 1-2 англomовних сторінок. Особливо ця тенденція поширилась в останнє десятиліття.

Швидше за все вказані тенденції будуть прогресувати і надалі і вже найближчим часом більшість видань вдається до дублювання усіх текстів двома мовами. У ЗМІ, які не вдаватимуться до дубляжу співвідношення англійська-українська цілком може сягнути 50 на 50.

Таке явище зумовлене бажанням видавців досягнути максимально можливого рівня універсальності видання, розширити коло своїх читачів, зацікавити українським питанням не лише українців, збільшити прибутки.

Цікаво, що журналісти діаспори вважають взаємодію двох мов (англійської та української) на шпальтах одного видання нешкідливою, оскільки мови надто різні, щоб перемішуватися та утворювати так званий «суржик». Проте, як показав аналіз газетних таке поєднання все ж витісняє питомі українські слова з білінгвістичної преси, хоча і сприяє поверхневому вивченню української мови англomовними.

Мусимо констатувати, що англійська мова є мовою універсального спілкування і процес поглинання нею української в діаспорному середовищі є явищем, яке неможливо загальмувати. Втім, для закордонних українців важливим є максимально довге перебування у власному мовному середовищі. Наразі таку можливість можуть надати радіо та телепрограми, що виходять в діаспорі. До того ж, вони дозволяють не лише читати, а й чути рідну мову.

Перспективи подальших досліджень. Сучасний час характеризується глобалізацією та об'єднавчими процесами. Свідомі грома-

дяни усього світу прагнуть об'єднатися навколо ідей гуманізму. Швидке об'єднання стало можливим завдяки мережі Інтернет. Водночас без комунікаційних процесів, складовою яких є мова, єднання неможливе. Тому дослідження перспектив поєднання на шпальтах одного видання кількох мов з різних мовних сімей актуальні, адже таке єднання сприяє обміну думками. Водночас такі дослідження цікаві ще й через не прогнозованість наслідків, до яких може призвести таке міжмовне перетікання. Вивчення ситуації, що розглянута у статті сприяє активній комунікації і в перспективі може виробити чітку концепцію універсального білінгвістичного видання однаково привабливого представникам різних національностей і різних мовних спільнот.

Література

1. Мойсеева, Т. Українська складова сучасного інформаційного простору Австралії // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского, серия «Филология», Том 19(58) № 5. – Симферополь, 2006. – 390 с.
2. Родіон, С. Бібліографія українського друкованого слова в Австралії. – Мельбурн. 1997–1990. – Ч. II, III, IV.
3. Рудницький, Б. П'ятдесят років з вірою в Бога і з думою про землю рідну / Б. Рудницький // Церква і життя. – 1999. – 28 чер.
4. Ministry for Foreign Affairs of Ukraine. Сайт Міністерства освіти України. Розділ Канада. – Режим доступа: <http://www.mfa.gov.ua/en/publication/print/43798.html>. – Дата доступа: 10.09.2012.

Пётр Васючэнка

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА І НАЦЫЯНАЛЬНЫ КІНЕМАТОГРАФ: ШЛЯХІ ЎЗАЕМАДЗЕЙНЯ

В статье рассматриваются проблемы взаимодействия белорусской литературы и национального кинематографа. В обзоре классической и современной белорусской литературы указываются произведения, достойные внимания кинорежиссеров. При создании национального кино следует считать особенно продуктивной идею Белорусского Дома.

P. Vasiuchenka

The paper sets out to explore the problems of interaction between Belarusian literature and the Belarusian and the Belarusian National cinematograph. The literature review includes the best examples of clas-

sical and contemporary works that deserve the attention of film makers. The idea of the Belarusian Home is considered to be most productive for the development of the Belarusian National cinema.

Кінематаграфічны працэс у Беларусі рухаецца паводле сваіх, іманентна-замкнёных матывацый, сярод якіх не заўсёды прысутнічае арыентацыя на трывалы грунт нацыянальнай культуры, што складалася мінімум на працягу тысячагоддзя. Нацыянальная літаратура і нацыянальны кінематограф залішне запаволена рухаюцца адно насустрач другому.

Кінарэжысёру не абавязкова ствараць фільм паводле беларускай гісторыі або літаратурнай класікі, каб спрычыніцца да нацыянальнай культуры. Ён можа здымаць стужку пра іншую краіну, пра сучаснасць – але з адчуваннем апірышча на грунт беларускай культуры, калі мастацкія рэаліі бачацца з нацыянальнага гледзішча.

Беларуская даўняя гісторыя дагэтуль застаецца мацерыком, мала асвоеным кінематаграфістамі, нягледзячы на шматлікія спробы наблізіцца да яе. Беларускі тэатр тут зрабіў болей, што пацвярджаецца пастаноўкамі гістарычных п'ес У. Караткевіча, А. Дударова, Р. Баравіковай, А. Петрашкевіча, І. Чыгырава, В. Рудава, С. Кавалёва.

Вузлавая, насычаная калізіямі эпізоды беларускай гісторыі, адлюстраваныя ў беларуска-літоўскіх летапісах і хроніках, звязаныя з дынастычнай барацьбой, войнамі з захопнікамі, – падстава для стварэння гістарычных стужак, «касцюмных» фільмаў. У нас няма пакуль што кінематаграфічнай версіі Грунвальдскай бітвы. Падзеі, звязаныя з Крэвам і Крэўскай уніяй, таксама не асвоены майстрамі кіно. Беларускія летапісы і хронікі змяшчаюць мноства сюжэтаў, звязаных з асабістымі лёсамі іх герояў, насычаных авантурамі і моцным жарсцямі. Да прыкладу, гэта «крывавае вяселле» Рагнеды, жыццёвы шлях Усяслава Чарадзея, няўдалая каранацыя Вітаўта, узвышэнне і падзенне пекара Вайдылы і шмат якія іншыя. Нямала там і рамантычных гісторый: сватанне і жаніцьба Ягайлы і Соф'і Гальшанскай, каханне караля Жыгімонта II Аўгуста і Барбары Радзівіл.

Тое ж можна сказаць і пра гісторыю паўстанняў пад кіраўніцтвам Вашчылы, Касцюшкі, Каліноўскага, асветленую ў шэрагу літаратурных твораў, аўтарамі якіх з'яўляліся Е. Міровіч, У. Караткевіч, А. Куляшоў, М. Арочка, А. Петрашкевіч, К. Тарасаў, У. Арлоў, Л. Дайнека, В. Іпатава, В. Чаропка, А. Краўцэвіч ды іншыя.

Беларуская мінуўшчына, як і гісторыя іншых еўрапейскіх нацый, насычаная падзеямі не толькі ваеннага, змагарскага характару, але і прыкладамі стваральніцтва, духоўнага падзвіжніцтва. Маём бліскучы, зорны шэраг рэлігійных, культурных дзеячаў, ад Еўфрасінні Полацкай да Янкі Купалы, Уладзіміра Караткевіча, ды няма ніводнага значнага ігравога фільма, прысвечанага выбітным творчым асобам Беларусі. У той час як у літаратуры такія творы ёсць. Ёсць і спробы сцэнарыяў, адну з якіх зрабіла А. Калюнава, якая прасачыла ў межах гэтага жанру творчую біяграфію Янкі Купалы, даўшы падставу для стварэння адпаведнага серыялу. Але нават у юбілейны для Янкі Купалы год даны праект не ажыццявіўся.

Жыццяпісы знакамітых беларускіх жанчын – Рагнеды, Еўфрасінні Полацкай, Барбары Радзівіл, Уршулі Францішкі Радзівіл, Саламеі Пільштыновай, Эміліі Плятэр, Цёткі, Паўліны Мядзёлкі дастаткова поўна адлюстраваліся ў літаратурных творах – паэтычных, прэзаічных, драматургічных. Але не ў жанры кінасцэнарыя. Дыяпазон жанравага пошуку тут вялікі: ад стварэння кінадрамы да прыгодніцкай стужкі.

Традыцыя інтэлектуалізму, закладзеная ў падмурак беларускай літаратуры яшчэ за часамі яе ўзнікнення, амаль не жывіць сучаснае «сур’ёзнае» кіно. Кінематаграфісты не заўважылі раманаў К. Чорнага «Сястра» і М. Зарэцкага «Крывічы», у якіх адлюстравана духоўнае жыццё беларускай інтэлігенцыі 1920-х гадоў, іх рэфлексіі і шуканні. Уражваюць сваёй «кінематаграфічнасцю» намалёваныя майстрамі гарадскія краявіды.

Не заўважанай засталася і драматычная аповесць М. Гарэцкага «Антон», герой якой, набожны і ціхманы селянін Антон Жабон, раптоўна здзяйсняе нематываванае, жудаснае забойства. Глыбокая, ірацыянальная падаплёка ягонага ўчынку магла б увасобіцца ў жанры псіхалагічнай кінадрамы.

Сучаснаму пісьменніку-інтэлектуалу А. Адамовічу папанцавала ў кінематографе больш: ягоныя творы ваеннай тэматыкі набылі працяг у жанры кіно. Застаўся, аднак, незапатрабаваным раман «Апошняя пастараль» – матэрыял для фільма-антыўтопіі.

«Ваенныя» творы Васіля Быкава натхнялі і натхняюць кінематаграфістаў, гэта сталася ўжо трывалай традыцыяй. Праблема, аднак, у тым, што ў большасці выпадкаў пастаноўшчыкі звярталі ўвагу пераважна на гераічны пафас ягоных твораў, і толькі ў асобных («Узыходжанне» Л. Шапіцкі) – на філасофскі, экзістэнцыйны падтэкст.

Часам даводзіцца шкадаваць, што ўвага да пісьменніка з боку кінематографа была паспешнай і заўчаснай. Такая сітуацыя скла-

лася з літаратурнай спадчынай У. Караткевіча. На маю думку, толькі двум ягоным творам пашанцавала на якуюсь, змястоўную рэалізацыю – аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха» і п'есе «Маці Урагану».

Творчы досвед працы рэжысёраў над гэтымі караткевічаўскімі творамі даводзіць: напружаная інтрыга, займальнасць, насычанасць сюжэта авантурамі, відовішчнасць не замяняюць стварэнню канцэптуальна значнага твора. Элітарнае і «маскультавае» кіно маюць пункты судакранання (так адбываецца і ў іншых відах мастацтва). У беларускай літаратуры ёсць яскравы прыклад такога сінтэзу – аповесць В. Ластоўскага «Лабірынты», у якой знаходзім прыкметы гістарычнага і прыгодніцкага жанру, дэтэктыву, навелы жахаў, містыкі, фантастыкі, інтэлектуалізму і філасофскасці. Твор гэты, дарэчы, таксама дагэтуль не заўважаны кінематаграфістамі.

Грэблівае стаўленне да праяваў «масавай культуры» ў кінематографе, на маю думку, апраўдваецца толькі часткова, а часам сведчыць пра мастакоўскі снабізм. «Маскульт», хоць і ёсць з'явай не мастацкай, а калямастацкай, усё ж мусіць падпарадкоўвацца агульным законам эстэтыкі і выконваць некаторыя функцыі мастацкага твора. Напрыклад, ствараць сацыяльны або нацыянальны міф.

Паміж тым лакуна папулярнага кіно запаўняецца серыяламі, якія не маюць нічога агульнага ні з нацыянальнай культурай, ні з культурай увогуле. Вобраз прыстойнага героя выпіскаецца ў гэтай прасторы постацю героя «паспяховага», а тэма пошуку шчасця замяняецца тэмай пошуку грошай і матэрыяльнага дабрабыту. Гэты згубны працэс мае ўсе прыкметы «дрэннай бясконцасці», уласцівай росту ракавай пухліны.

У адрозненне ад іншых мадэляў нацыянальнага міфу, беларуская павінна, на маю думку, разгортвацца вакол ідэі Дому. У нашай міфалогіі і літаратуры створаны культ жылля, Беларускага Дому, які прысутнічае ў самых значных творах нацыянальнай літаратурнай класікі («Прадмова да Кнігі «Юдзіф» Францыска Скарыны, «Шляхціч Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага, «Новая зямля» Я. Коласа, «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, «Палеская хроніка» І. Мележа, «Птушкі і гнёзды» Я. Брыля, раманы І. Шамякіна).

Ідэя Дому ўдала стасуецца з эстэтыкай утульнасці, уладкаванасці, хатняга агменю, камфортных інтэр'ераў, што прысутнічае пры стварэнні кіна- і тэлесерыялаў. Яна мусіць брацца пад увагу незалежна ад таго, якую звышмэту ставіць перад сабой рэжысёр, –

ці то задумвае сур'ёзны шматсерыйны эпас, ці то творыць серыял для масавага глядача, які будзе спажываць такое відовішча па вечах, седзячы перад тэлевізарам ва ўтульным фатэлі.

У гэтых інтэр'ерах будзе разыгрывацца папулярызаваная драма беларускага жыцця. Яе асновай могуць стацца як шэдэўры беларускай літаратурнай класікі, так і новыя арыгінальныя творы сучасных аўтараў.

Гераінямі такіх твораў могуць стацца літаратурныя вобразы панаенак, дзяўчат, паннаў, якім уласцівыя зменлівасць, рух, развіццё, нязмушанасць, непасрэднасць, віталізм, выкшталцёнасць, грацыя (Ядвіся, Паўлінка, Надзея Яноўская, Майка – гераіні твораў Я. Коласа, Я. Купалы, У. Караткевіча).

Герой-мужчына міфалагізаваных маскультавых твораў не павінен нагадваць амерыканізаваны тып джэнтльмена, які паказвае ўсмяшку на трыццаць два зубы і гатовы пазбавіць зубоў кожнага свайго ворага. Беларускі тыпаж ведае, калі варта ўжыць фізічную моц, але ведае і спосабы пазбегнуць канфлікту. Ён інтравертны, рэфлектыўны, задуменны, самавіты, самаіранічны, цвёрды ў экзістэнцыйным выбары, прагматычны ў побыце, але кранальна бездапаможны ў нестандартных сітуацыях, чым прываблівае жанчын.

Такая гераіня, такі герой і такі хранатоп пакуль што створаны толькі ў рэчышчы класічнай беларускай літаратуры і мастацтва. Іх шлях у кінематограф можа пакласці пачатак станаўленню сучаснага беларускага міфу. Цяжка пераацаніць ролю СМІ і, у прыватнасці, літаратурна-мастацкай крытыкі, у гэтым працэсе.

Неад'емная ўмова існавання такой эстэтычнай прасторы – мова персанажаў. Лічу антыэстэтычным выкарыстанне той адмысловай кіношняй «трасянікі», якая ўжывалася пры экранізацыі, прыкладам, «Палескай хронікі». Фільм нацыянальнай тэматыкі павінен існаваць прынамсі ў дзвюх версіях – беларускамоўнай і рускамоўнай ці якой іншай яшчэ.

Як станоўчую тэндэнцыю трэба адзначыць пэўны зрух у цікавасці да нацыянальнай міфалогіі і літаратурнай класікі, што выяўляецца апошнім часам у кінадраматургіі і кінавытворчасці. Знакавай, хаця і не пазбаўленай супярэчнасцей падзеяй, можна лічыць прэм'еру беларускага фільма жахаў «Масакра», у якім сюжэт навелы П. Мэрымэ «Лакіс» разгортваецца на фоне беларускага жыцця, этнасу. Даволі інтэнсіўна ствараюцца новыя сцэнарыі паводле твораў Я. Баршчэўскага, У. Караткевіча.

Беларуская літаратура на працягу дзесяці стагоддзяў свайго існавання рухалася ў адпаведнасці з агульнаеўрапейскай пара-

дыгмай, прайшла ўсе эпохі культурнага развіцця – ад сярэднявечча да постмадэрнізму, яна развітая і самадастатковая, і, адпаведна, назапасіла невычэрпны матэрыял для стварэння кінематаграфічных твораў самых розных жанраў.

Васіль Вараб'ёў

СТРАТЭГІІ ІНАВАЦЫЙ У КАНВЕРГЕНТНЫМ АСЯРОДКУ СМІ

Канвергентны характар трансфармацыі СМІ абумовіў неабходнасць пошуку рэдакцыямі традыцыйных медыя стратэгічных інавацый па захаванню аўдыторыі. Дамінантам гэтага працэсу: «эфекту ўдзела», матывацыйнаму кіраванню, інфармацыйнаму менеджменту, матрыцы інфармацыйных прапаноў – прысвечаны артыкул.

V. Vorobyov

The convergent character of transformation of mass media conditioned the necessity of searching for strategical innovations by editorial stuff of traditional media to preserve its audience. The article deals with the dominant ideas of the process: “the participation effect”, motivational and informational management, the matrix of informational offers.

1. «Эфект удзелу». З’яўляючыся істотным складнікам і якаснай канстантай грамадства і дзяржавы, журналістыка як палітычны і сацыяльны інстытут адлюстроўвае агульны стан і траекторыю соцыуму. Актуальныя тэндэнцыі фарміравання прынцыпова новага інфармацыйнага асяроддзя, яго глабалізацыі, трансфармацыі структуры і характару інфармацыйных патокаў, сцірання нацыянальных межаў, актыўнага развіцця інфармацыйных тэхналогій, індывідуалізацыі попыту і прапаноў масавай інфармацыі яскрава характарызуюць феномен СМІ ў свеце. Гэтыя працэсы, з’явы фарміруюць і новыя вымярэнні алгарытмаў прафесійнай дзейнасці журналіста ў найноўшы перыяд развіцця сённяшняй Беларусі, знітаваны з капіталізацыяй СМІ, стварэннем медыйнага рынку з яго жорсткай канкурэнцыяй, актыўным выкарыстаннем журналістыкі ў якасці палітычнага рэсурсу і сродку палітычнага ўплыву.

У самых высокатэражных газетах, з цудоўным наборам кваліфікаваных журналістаў, пры адмысловым рэдакцыйным менеджменце, з высокім творчым патэнцыялам інфармацыйных і аналітычных складнікаў калектываў, амаль 5–8 працэнтаў газетнай

плошчы займаюць публікацыі чытачоў. Вядучыя грамадска-палітычныя агульнанацыянальныя выданні «СБ. Беларусь сегодня», «Звязда», «Рэспубліка», «Народная газета» маюць пастаянныя чытачоўскія рубрыкі, прычым разнастайныя. Рэгулярна з'яўляюцца на іх старонках агляды пісьмаў чытачоў, «паштоўкі» клічуць карэспандэнтаў у дарогу, падказваюць тэмы выступленняў, адрасы «перадавога» і «праблемнага» вопытаў, выкарыстоўваюцца допісы і ў неабсяжных інтэрв'ю журналістаў. Але ўсе гэтыя паказчыкі «супрацоўніцтва з чытачамі», «удзелу аўдыторыі» назапашваюць 2–3 працэнты газетнага аркуша. Зафіксаваны і адваротны рэкорд: на паласе выдання маецца 5 пацверджанняў аўтарства аднаго журналіста. Гэтая інтэграваная статыстыка – толькі частка вынікаў кантэнт-аналітычнага маніторынгу, праведзенага кафедры сацыялогіі журналістыкі.

Суадносіны высілкаў рэдакцыйных калектываў выдавочныя: 90 працэнтаў газетнай плошчы – на прамую сувязь, 10 працэнтаў – на зваротную. Дыскутаваць над гэтай прапарцыяй можна па лініі «шмат – мала», але будзе рацыянальным зварот ў іншае метадалагічнае рэчышча.

Прынцып зваротнай сувязі ў журналістыцы імператыўна прадугледжвае, што прэса як суб'ект інфармавання грамадскасці ўлічвае і грамадскую думку аўдыторыі, і папярэднія інфармацыйна-камунікацыйныя дзеянні. Рэалізуецца прынцып з дапамогай сістэмы, якая забяспечвае рэгулярны абмен інфармацыяй паміж суб'ектам і аб'ектам, у выніку чаго ўзнікаюць суб'ект-суб'ектныя адносіны [1, с. 119].

Удзел аўдыторыі чытачоў у абмеркаванні на старонках прэсы надзённых праблем і хваляючых пытанняў, канструктыўная творчая дзейнасць па перадачы з дапамогай газеты сваіх ведаў, вопыту, жыццёвых перажыванняў і асобасных пазіцый нясе ў сабе істотны, з высокім каэфіцыентам карыснага дзеяння палітычны эфект. Даследчыкамі СМІ дакладна заўважана, што верагоднасць засваення інфармацыі залежыць не толькі ад яе якасці, але і ад ступені знітаванасці чытачоў з працэсамі стварэння і распаўсюджвання гэтай інфармацыі. Адсюль безумоўна вынікае: эфектыўнасць журналісцкай творчасці і безупыннага інфармацыйна-масавага ўздзеяння прэсы вызначаецца тым, у якой меры самі чытачы ўдзельнічаюць у працэсах інфармавання.

Сёння, калі ў практыцы нават лепшых перыядычных выданняў зваротная сувязь з чытачом перажывае істотны крызіс ці характарызуецца вострай дэфіцытнасцю, гэта нараджае сур'ёзную грамад-

скую проблему палітычнага гучання. З’яўляюцца цэлыя катэгорыі соцыуму, што выпадаюць з інфармацыйнага поля. У сваю чаргу, дынамічна рэгіструецца зніжэнне запатрабаванасці тых ці іншых СМІ.

Катэгарычнае дамініраванне прамой сувязі з чытачом і анамальны «рахітызм» зваротнай нясе яшчэ адзін эфект – неканструктыўны – камунікацыйную эміграцыю аўдыторыі. Найбольш актыўная і «прасунутая» яе частка, жадаючая быць пачутай і задзейнічанай у інфармацыйна-камунікацыйным дыялогу, знаходзіць выйсце ў сеціве. Аднак для друкаваных газет гэтая аўдыторыя ўжо згублена і як аўтар (суб’ект), і як аб’ект (чытач) з усімі сумнымі наступствамі.

Для параўнальнай аналогіі ўяўляе цікавасць замежнае даследаванне гэтых працэсаў. У ЗША праведзена агульнаацыянальнае экспертнае апытанне 1200 журналістаў з розных друкаваных і сеткавых СМІ. Даследчыкі Калумбійскага ўніверсітэта канстатуюць: больш за 51 % журналістаў рэгулярна чытаюць блогі, 28 % – спасылаюцца на іх як крыніцу інфармацыі. Разам з тым рэгулярна звяртаюцца да блогаў 11 % амерыканцаў (не журналістаў па прафесійнай дзейнасці). Атрымліваецца, што ў журналісцкім асяродку блогамі карыстаюцца ў 5 разоў інтэнсіўней, чым у сярэднім па краіне. Аналітыкі лічаць, што «блогі становяцца не толькі сродкам уздзеяння на масы, але і інструментам уплыву на саміх журналістаў і СМІ». Журналісты выкарыстоўваюць блогі: каб знайсці ідэю для чарговага матэрыялу (53 %); знайсці і праверыць інфармацыю (43 %); высветліць крыніцу інфармацыі (36 %); адшукаць «смажаныя факты» і падрабязнасці скандалаў (33 %). Значная ўвага журналістаў да блогаў не забяспечвае давер да блогавай інфармацыі (1 %), а амаль 70 % апытаных упэўнены, што «закід тэмы» на сеткавы часопіс хутка стане прырытэтным для карпаратыўных навін [2, с. 15].

У навуковым асяродку і прафесійным журналісцкім ужытку з нядаўняй пары ўкаранілася трывалая асацыяцыя аб журналістыцы як палітычным інстытуце [3, с. 108–118]. Але тэрміналагічная неўпарадкаванасць яшчэ застаецца, калі блытаюць палітычную інстытуалізацыю журналістыкі з партызанчай асобных выданняў ці атаясмяляюць так званае «чацвертаўладдзе» з інфармацыйным маніпуляваннем. Палітычная інстытуалізацыя журналістыкі не тое, ні першай, ні другой, ні трэцяй з’явы і тэндэнцыям, пералічаным намі, але бачыцца немагчымай без ўдзелу аўдыторыі ў дзейнасці СМІ. Гэтая асаблівасць прадугледжвае як спецыфічны змястоўны «твар» выданняў, так і разгалінаваную сістэму зваротных сувязей з чытачоўскай аўдыторыяй.

«Эфект удзелу» набліжае інфармацыйнае грамадства, а Беларусь крочыць у яго. На гэтым шляху непазбежна ўзнікаюць новыя праблемы і задачы ўдасканалення палітычнага кіравання інфармацыйнай галіной, што патрабуе адэкватнага навуковага асэнсавання. Адной з іх з'яўляецца палітычны менеджмент інфармацыйна-камунікацыйнай дзейнасцю, распрацоўваемы паліталогіяй журналістыкі, што абумоўлена станаўленнем інфармацыйнага грамадства як новым этапам сацыяльнай эвалюцыі. «Апошнія падзеі ў свеце цалкам падцвердзілі тэзіс пра тое, што інфармацыя сёння – стратэгічны фактар... Асноўная мэта, на якую скіравана інфармацыйная зброя – свядомасць народаў... Сёння аб'ектыўна можна канстатаваць, што вайна за розумы людзей фактычна ўжо вядзецца. У...арсенале падмена духоўных і маральных каштоўнасцей, «сціранне» гістарычнай памяці народа...» – так характарызуе сітуацыю ў інфармацыйна-камунікацыйнай сферы кіраўнік Беларусі А. Р. Лукашэнка [4, с. 2]. Адпаведна выклікам часу і канцэптуальныя ўяўленні кіраўнікоў беларускіх медыяканалаў: «...калі неабходна, заўтра мы арганізуем тысячу людзей, якія скажуць, што ім падабаецца рэклама...» (Ю. Казіятка, СТБ); «...калірэкламныбюджэт вырасце ў два разы, тады...абмежаванні не паўздзейнічаюць на працу канала...» (Р. Кісель, АНТ) [5, с. 28].

Аktуалізуючы гэтымі выказваннямі неабходнасць станаўлення і развіцця палітычнай тэорыі функцыянавання СМІ [3, с. 115], палітычныя дзеячы і вядучыя журналісты Беларусі тым самым яшчэ раз ставяць пытанне аб прынцыпова новым змесце журналістыкі і падрыхтоўцы новага тыпу журналістаў: не проста майстар слова-рытар, а перш за ўсё – псіхолаг, палітолаг, сацыёлаг, эканаміст... Прафесіяналы такой спецыялізацыі і адпаведнай кваліфікацыі вымушаны будучь, усведамляючы сваю сацыяльную, палітычную і гуманістычную адказнасць, не толькі трансліраваць «бліскачыя» думкі, як паказвае наш маніторынг, а узаемадзейнічаць з аўдыторыяй, выкарыстоўваючы яе творчы патэнцыял.

Інфармацыйнае грамадства, развіццё новай якасці свядомасці людзей магчымы толькі пры ўсталяванні дыялогавай мадэлі камунікацыі, заснаванай на ўзаемадзеянні і партнёрстве, развіцці суб'ект-суб'ектных адносін.

2. Інфармацыйны менеджмент. Стаўшы сведкамі глабальнага фінансаванага, а потым і эканамічнага крызісаў у 2008–2009 гадах, грамадства ўслед за даследчыкамі пераканалася, што інфармацыйны рэсурс ператварыўся ў найважнейшы сінергетычны

і базавы элемент дасягнення мэтай. Эмпірычны эпідэмія асвятлення беларускімі і расійскімі СМІ зімовых перамоў па “газава-нафтавай праблеме”, кантэнтны аналіз тону публікацый і тэлерадыйсюжэтаў пра летнія “малочныя катэйлы” не пакідаюць расчаравання ў моцы журналістыкі. Аднак прымушаюць рэдакцыйны менеджмент ад канстатацый “цяжасцяў” пераходзіць не толькі да бягучага аналізу, але і прагнозу развіцця прафесійнай галіны, яе сацыяльных і тэхналагічных асаблівасцяў, распазнання і карэктныя формаў, метадаў, дзеянняў, сумніўна залічаных да прафесійна журналісцкіх (напрыклад, вядомае “грыпознае прадказанне” галоўнага санітара суседняй краіны ў СМІ), а таксама фарміравання механізмаў інфармацыйнай абароны. Агульная бяспека грамадства і дзяржавы зараз асацыіруюцца з якасным узроўнем палітычнай культуры журналістаў, трывалым прафесійным менталітэтам супрацоўнікаў СМІ. Не выпадкова інфармацыйная ўстойлівасць палітычнай сістэмы грунтуецца на збалансаванасці масавай інфармацыі і механізмаў попыту і прапановы журналісцкай прадукцыі.

Пералічаныя і іншыя катэгорыі навуковай рэфлексіі сучасных інфармацыйных працэсаў у грамадстве распрацоўваюцца даследчыкамі ў рэчышчы адаптаваных да цэхавай журналісцкай рэчаіснасці і выпрабаваных часам сацыяльна-гуманітарных прадметна-аб’ектных комплексаў: сацыялогія кіравання, інфармацыйная палітыка, сацыяльная палітыка, і, нарэшце – сацыялогія інфармацыйнага менеджменту [гл. 6; 7; 8]. Сацыялогія інфармацыйнага менеджменту – адносна новы кірунак у тэорыі і практыцы асэнсавання журналісцкай дзейнасці. Гэты від менеджменту пакуль у рэдакцыях носіць флюсавы характар і гіпертрафіраваны па змесце толькі да спосабаў атрымання прыбытку ад рэкламнай дзейнасці. Ва ўмовах выжывання рэдакцыйных калектываў гэта часткова можа быць апраўданым. Ва ўмовах жа інфармацыйнай эпохі, фарміравання новага тыпу эканомікі – паводле М. Кастэльсу “інфармацыяналізму” – атрыманне рэкламных прыбыткаў – неабходная мера, але далёка недастатковая.

Нездарма сярод спецыялістаў па сацыялогіі інфармацыйнага менеджменту ўсе часцей ужываецца паняцце “мяккая сіла”. “Мяккая сіла” – гэта не грошы, не баявая магутнасць арміі, не памеры валавога прадукту, не газавы-нафтавыя рэсурсы і нават не адміністрацыйны рычаг. Гэта тое, што робіць установу, рэдакцыю, краіну прадказальнай і прымальнай, прыцягальнай для жыцця, а СМІ – цікавымі, патрэбнымі і карыснымі для грамадзян. Акцэнт

грамадскіх чаканняў усё больш схіляецца да гэтай мяккай сілы. Прадметам сацыялогіі інфармацыйнага менеджменту якраз і з'яўляецца названы феномен.

Сацыялагічны маніторынг эфектыўнасці і дзейнасці інфармацыйнага менеджменту беларускіх СМІ сведчыць пра самабытны характар тэндэнцый: тыражы і рэйтынгі хоць і вагаюцца, але стабільна застаюцца на ўзроўні ватэрлініі; паказчыкі зваротнай сувязі адаптаваліся да рэчаіснасці; творчыя метады канстатацыі “ўзорнага” прэвалююць над метадамі крытыкі і дыскусіі у кантэнтах друкаваных і эфірных СМІ і інш. Рэкламны складнік інфармацыйнага менеджменту за апошні перыяд крыху “пахудзеў”. Напрыклад, Нацыянальная дзяржтэлерадыёкампанія “актыўна разбіралася ў гаспадарчым судзе з нядобрасумленнымі рэкламадаўцамі, патрабуючы муку і мяса за рэкламу...” [Белгазета, 2009, 14 сент.]. Сімптаматычна, што інфармацыйны менеджмент цудоўна валодае прававымі працэдурамі, але забываецца пра наступствы вынаходніцтва віруснага маркетынгу.

3. Матрыца інфармацыйных прапаноў. Перыядычны сацыялагічны маніторынг рэгіянальнага друку, што праводзіць кафедра сацыялогіі журналістыкі, сведчыць пра пэўныя становячыя зрухі ў 6 абласных і 118 раённых газетах. Шматколернасць выпускаў большасці рэгіянальных выданняў, разнастайнасць фотаілюстрацыйных матэрыялаў, палешпанае друкарскае выкананне, пэўны густ у рубрыкацыйна-загалоначным комплексе, сістэмнасць у звароце да тых ці іншых «скразных» тэмаў... Становячы індикатары прафесійнага прагрэсу ў журналісцкай вытворчасці больш пералічыць становіцца цяжкавата.

Кантэнт-аналіз тэматычных прыярытэтаў рэдакцыйных калектываў дыягназуе застарелую «хваробу»: на палосах прэвалюе інфармацыйны «калейдаскоп» з пасяджэнняў, са штабоў, з рэйдаў, сустрэч, планёрак, лятучак, сезонных высілкаў, пастаноў, распараджэнняў, кірмашовых дасягненняў... Толькі ва «ўзорных» раённых газетах (прыкладна 25 %), кшталту Маладзечна, Дзяржынска, Бабруйска, Мядзела гэты «штабны вернісаж» больш-менш збалансаваны з іншай жыццёвай праблематыкай. Той праблематыкай, якой штодзённа дыхае урач, настаўнік, механізатар, даярка, інжынер, электрык, прадпрымальнік, пенсіянер, школьнік. Толькі пятая частка выданняў ведае свайго чытача ў «твар»: праводзіць тэлефонныя апытанні, «прамыя лініі», канферэнцыі чытачоў, падпісныя марш-кідкі ў поле, цэхі, «ад дзвярэй да дзвярэй». Толькі 20 % супрацоўнікаў раённага друку (рэдактары і карэспандэнты)

ведаюць, што іх чытачы чакаюць інфармацыйнага суправаджэння праблем рамонтаў вуліц і дахаў, чэргаў у паліклініку, дастаўкі дроў пенсіянерам, працаўладкавання ўчарашніх школьнікаў, абмену прадукцыяй сельгасвытворчасці і інш. Кардынальная большасць рэдакцый раённых газет такі зандаж не праводзіць (паведамленні на старонках адсутнічаюць).

Патрэбы ў веданні «свайго» чытача не выказваюць абласныя выданні. Тром рэдакцыям было прапанавана правесці сацыялагічны маніторынг чытачоўскай аўдыторыі і інфармацыйных вынікаў патэнцыяльных падпісчыкаў. Жаданне «лепш не ведаць» тэматычныя прыярытэты рэгіянальнай аўдыторыі перамагло над памкненнямі «абы чаго не здарылася», «мы самі з вусамі», «лічы могуць нас выставіць у не вельмі прывабным выглядзе».

У выніку рэдакцыйныя прапановы тэмаў, ракурсаў, праблем адсоўваюцца дастаткова далёка ад інфармацыйных запытаў чытачоў, што адбіваецца і на няўмольным балансе тыражоў, і на рэкламных прыбытках, і на эфектыўнасці безупыннага інфармацыйна-публіцыстычнага працэсу.

Код супраць асіметрычнасці знаходзіцца ў руках чытача. Статус газеты рэгіёну і асаблівасці раённых будняў дэтэрмінуюць не толькі форму зносін з чытачом, алгарытм камунікацыі, але і прадвызначаюць яе функцыянальныя рэсурсы. Яны звязаны з сацыяльнай патрэбай чытачоў у актуальнай мясцовай інфармацыі і адпаведным чытачоўскім інтарэсам да канкрэтнай газеты. Функцыянальныя рэсурсы забяспечаны шэрагам фактараў, якія стымулююць асобасны сэнс звароту чытачоў да дадзенага тыпу выданняў.

Вядучымі перавагамі рэгіянальнай газеты, якія абумоўліваюць яе пазіцыянаванне на інфармацыйным рынку, могуць служыць: а) пазнаванасць прапанаванай інфармацыі, якая стымулюе асобасны сэнс; б) непасрэдны зварот да канкрэтнай аўдыторыі, уключанасць рэдакцыі ў сферу асноўных функцый раёна; в) блізкасць газеты з чытачамі і аўтарамі, што забяспечвае іх узаемадзеянне, штодзённая кантактнасць чытачоўскай і аўтарскай аўдыторыі, якая стварае ўмовы для асобнага ўспрыняцця тэкстаў; г) пчыльная і аператыўная зваротная сувязь, што дзейсна ўплывае на ўлік канкрэтнай сітуацыі, карэкціроўку публікацый у залежнасці ад характару падзей; д) забяспечанасць асобным фактарам інфармацыйна-публіцыстычнага і арганізацыйна-масавага працэсаў.

4. Матывацыйнае кіраванне ў СМІ. Сістэматычны маніторынг праблем, якія турбуюць журналістаў рэгіянальных СМІ, высветліў невыпадковую заканамернасць. Паўтарэнне тэндэнцыі,

з’явы – сапраўды заканамернасць. На працягу апошніх трох гадоў рэдактары, іх намеснікі, загадчыкі аддзелаў, карэспандэнты, рэдактары раённых радыё і тэхнічныя супрацоўнікі ў першую тройку «балючых» пытанняў, што патрабуюць неадкладнага абмеркавання і вырашэння, пастаянна ўносяць накірунак «стыль, метады ўнутрырэдакцыйных узаемаадносін і кіраванне па лініі «заснавальнік-рэдакцыя». Вечная праблема? Так! Але фінансаво-гаспадарчыя, кадравыя, арганізацыйна-творчыя, афарміцельска-ілюстрацыйныя, рэкламныя, інтэрнет-сеткавыя турботы – гэтыя складнікі кола хвалюючых праблем займаюць у роздуме рэгіянальных журналістаў толькі 4–10 пазіцыі. «Адэкватнасць кіравання», «непаразуменні з начальствам», «рэдакцыйны клімат», «камандны тон», «адсутнасць абмеркавальнага прынцыпу», «дэфіцыт дыялогу са старэйшымі», «рахітычнасць паразумення з кіраўніцтвам адміністрацыі раёна і рэдактарам» – гэтыя рэперы сігналізуюць пра моцную занепакоенасць станам спраў у галіне кіравання.

Зразумела, многія названыя рэдакцыйныя праблемыносяць асобны характар двухбаковых узаемазалежных вытокаў. Аднак тэндэнцыя вылучэння на першыя пазіцыі «праблемы кіраўніцтва рэгіянальнай рэдакцыяй» ад гэтага не страчвае сваёй актуальнасці, а набывае стратэгічны прыярытэт. Наяўнасць тэмпературы патрабуе адэкватнага дыягназу і вычарпальных лекавых сродкаў.

У адной з анкет рэспандэнт дакладна сфармуляваў сутнасць з’явы: журналістаў раённых газет клапоціць не адносны журналісцкі патэнцыял іх непасрэдных кіраўнікоў (загадчыкаў аддзелаў, намеснікаў рэдактараў, рэдактараў), а практыка прыняцця матываваных рашэнняў [9, с. 71].

Матывацыйнае кіраванне – гэта сістэма спецыфічных метадаў і спосабаў, якія забяспечваюць усведамленне і выбар дзеянняў на аснове ацэнкі сітуацыі, мэтавых задач, прыняцця рашэння, чакаемых заахвочванняў супрацоўнікамі творчых калектываў з дапамогай задавальнення і ўзгаднення іх каштоўнасных арыентацый, патрэб, інтарэсаў [1, с. 93]. Адзінымі і ўнікальнымі носьбітамі матывацыйнага кіравання з’яўляюцца людзі і ствараемыя імі сацыяльныя сістэмы ў выглядзе рэдакцыйных калектываў. Толькі яны з’яўляюцца ўдзельнікамі, аб’ектамі і суб’ектамі матывацыйнага працэсу. Заканамернасці, прынцыпы, змест матывацыйнага працэсу, метады і механізмы яго аптымізацыі ў рэдакцыйным жыцці павінны стаць у цэнтры падрыхтоўкі і перападрахтоўкі журналісцкіх кадраў. Такі вердыкт выносіць сама журналісцкая супольнасць.

Літаратура

1. Социальная информатиология: Словарь / Сост. Л. И. Мухамедова; под общ. ред. В. Д. Попова. – М.: Изд-во РАГС, 2006. – 323 с.
2. Блоги иманипуляторы // Белгазета. – 2006. – 2 окт.
3. Вараб'ёў, В. П. Не чацвёртая ўлада, а палітычны інстытут грамадства! / В. П. Вараб'ёў // Беларуская думка. – 2003. – № 4. – С. 108–118.
4. Нужно искать новые формы сотрудничества // Рэспубліка. – 2006. – 29 верас.
5. Гуляева, М. ОНТ и СТВ закроются... / М. Гуляева // Белгазета. – 2006. – 9 кастр.
6. Воробьёв, В. Менеджмент в социальной информатиологии: монография / В. Воробьёв – М.: Изд-во РАГС, 2005.
7. Информационная политика: учебник / под общ. ред. В. Попова. – М.: Изд-во РАГС, 2003.
8. Социальная политика: учебник / под общ. ред. Н. Волгина. – М.: Изд-во РАГС, 2005.
9. Бягучы архіў кафедры сацыялогіі журналістыкі. Сацыялагічны маніторынг. – 2006–2012 гг.

Ольга Галай

ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ПРЕССЫ

В статье раскрываются особенности текстов периодики Германии. Обращается внимание на способы их перевода.

O. Galai

In the article the peculiarities of texts of German's newspapers and magazines are disclosed. The ways of their translation are paid attention to.

Перевод – это сложное многогранное явление, это канал взаимодействия и взаимовлияния культур и языков. Язык современной немецкой прессы в силу своей эмоциональности приближается к языку художественной литературы. Для таких текстов характерно частое употребление образных сравнений, метафор, фразеологических сочетаний, элементов юмора, сарказма, иронии и т.д. При этом тексты насыщены специальными терминами, связанными с политической и государственной жизнью; встречаются здесь названия политических партий, государственных учреждений, общественных организаций, а также термины, связанные с их деятельностью.

Практика обучения студентов технике перевода с немецкого на русский язык текстов германской прессы показывает, что этот процесс связан с преодолением определенных трудностей лексического, грамматического и межкультурного характера.

Для текстов периодики ФРГ характерны следующие особенности, на которые необходимо обратить внимание при переводе:

1. Широкое употребление сложных существительных.

В качестве первого компонента немецких сложных существительных может выступать основа любой части речи, но наиболее распространены сложные существительные с первым компонентом-существительным, как нарицательным, так и именем собственным: *Augenblick m*, *Goethe-Institut f*. Как первый, так и второй компоненты могут быть многоосновными: *UN-Sicherheitsrat m*. Специфика немецких сложных существительных состоит и в том, что они не только являются средством номинации предметов и явлений: *Stützpunkt m*, *Innenstadt f*, но и способны выражать различные логико-семантические отношения, передаваемые свободным словосочетанием: *Kampfgemeinschaft f* – *братья по оружию*. Лишь незначительной части немецких сложных существительных в русском языке соответствует сложное существительное: *Weltanschauung f* – *мировоззрение*, *Zahlungsfähigkeit f* – *платёжеспособность*.

Способы перевода немецких сложных существительных с существительным в качестве первого компонента: а) перевод может быть ясен из семантики непосредственных составляющих, т.е. компонентов сложных существительных, их внутреннего контекста: *Fluchtversuch m* – *попытка к бегству*, б) словосочетанием «прилагательное + существительное»: *Rechtsdenken n* – *правовое сознание*, в) конструкцией с беспредложным родительным: *Rechtssammlung f* – *свод законов*; г) предложными конструкциями: *Ostflüchtlinge pl* – *беженцы с востока*; *Drahtzaun m* – *забор из колючей проволоки*; д) описательный перевод с введением дополнительных лексем: *Erstwähler*-избиратель, *впервые участвующий в выборах*; е) различные словосочетания могут раскрывать значения немецких сложных существительных в конкретном отрезке текста: *Frostschaden m* – *вред, причинённый морозом*.

Способы перевода немецких сложных существительных с основой прилагательного в качестве первого компонента: а) могут переводиться на русский язык производными существительными: *Altvater m* – *патриарх, предок*; б) устойчивыми и свободными словосочетаниями «прилагательное + существительное»: *Kurzgeschichte f* – *короткий рассказ*, *Universalsprache f* – *универсальный язык*; в)

развёрнутыми конструкциями с родительным падежом (предложные и беспредложные): *Grüngürtel m* – пояс зеленых насаждений.

Способы перевода немецких сложных существительных с основной глагола в качестве первого компонента: а) корневыми и производными словами: *Sprechzimmer m* – приёмная; б) конструкциями с родительным падежом: *Schreibverbot m* – запрещение переписки; в) предложными конструкциями: *Lesebrille f* – очки для чтения; г) развёрнутыми конструкциями с причастиями и инфинитивом: *Schleuderware f* – товар, продаваемый по бросовым ценам.

Способы перевода немецких сложных существительных с наречием в качестве первого компонента: а) производными словами и словосочетаниями «прилагательное + существительное»: *Außenpolitik f* – внешняя политика.

Способы перевода немецких сложных существительных с предлогом в качестве первого компонента: а) производными существительными с приставками: *Überwertung f* – переоценка; б) словосочетанием «прилагательное + существительное»: *Überzahl f* – численное превосходство.

2. Оживляя официальный текст, представляя какое-либо явление действительности и задерживая внимание читателей, журналисты прибегают к метафоре: *Das Geld fließt*. Наиболее распространенный вид метафорического переноса – перенос значения на основании признака действия/состояния: *Hofmann geht von Bord*. Часто встречается и такая разновидность, как персонификация, суть которой состоит в переносе черт и характеристик живого существа на неодушевленные предметы: *Dieses Schmerzmittel hat Karriere gemacht* (дословно: Это болеутоляющее средство сделало себе карьеру). Следует отметить, что такое стремление изобразить неодушевленные объекты по образу и подобию людей нашло отражение в различных словах и сочетаниях языка. Персонификация поэтому и привлекает внимание читателей.

3. Словарный состав любого языка мира содержит очень много речевых конструкций, идиом, устойчивых сочетаний, афоризмов. Многообразием фразеологических единиц отличается и немецкий язык. На мой взгляд, при изучении языка важно значение фразеологии, так как она придает языку красочность и выразительность, делает мысль автора более доходчивой и убедительной. Фразеологизмы эмоционально насыщены, лаконичны, делают речь колоритнее, содержат массу культурных, исторических и бытовых сведений. Нельзя овладеть как следует языком, не изучив фразеологию. Правда, для изучающих иностранный язык фразеологизмы представляют особую трудность.

По своему происхождению многие фразеологизмы связаны с подлинными историческими событиями и фактами (кстати, работая на гуманитарных факультетах БГУ, мы часто используем указанные выражения):

Blau machen, blauen Montag machen, den Tag blau machen – не выходить на работу, прогуливать после праздника. Подмастерье средних веков имел право в понедельник работать не на хозяина, а быть свободным для своей работы. Такие понедельники назывались *blau*, так как в понедельник накануне поста (*am Fastnacht-montag*) обычно не работали, а покрывало алтаря в церквях было голубого цвета.

Vor jemandem zu Kreuze kriechen — подчиняться, смиряться, унижаться. Средневековая церковь ввела такую форму покаяния: в Страстную пятницу перед Пасхой нужно было на коленях ползти к распятию Иисуса Христа.

Über jemanden, etwas den Stab brechen – осудить кого-либо, что-либо; выносить приговор. В старонемецком судебном процессе был такой обычай: осужденному на смерть торжественно выносили приговор, затем судья разламывал на три части деревянную палочку и бросал ее осужденному под ноги. Символ разломанной палочки означал конец судебного процесса. После этого осужденного передавали палачу для приведения приговора в исполнение.

Auf dem Holzwege sein – быть на ложном пути, заблуждаться. В средневерхненемецком языке так назывались узкие дорожки *Holzwege*, которые проходили вдоль и поперек леса и на которых собирали дрова. В связи с тем, что ни один из этих путей не приводил путника к определенной цели, они получили название «окольные, ложные пути».

Wie Gott, in Frankreich leben – жить припеваючи, кататься как сыр в масле. В первые годы французской революции на место веры был поставлен разум, поэтому шутя утверждали, что Богу здесь было нечего делать, не о ком заботиться.

Интернациональный характер носит поговорка «*Apfel der Zwi-etracht*» – яблоко раздора. Во многих немецких текстах – это яблоко богини Эриды. Источник поговорки: греческая мифология, отраженная у Гомера.

Aus dem Häuschen sein – быть вне себя, в большом волнении. Раньше душевнобольные запирались в отдельные маленькие дома, которые назывались *Narrenhäuschen, Tollhäuschen* или просто *Häuschen*.

Der Katze die Schelle umhängen – разглашать тайну, выносить

сор из избы. В старой басне рассказывается о мышках, которые хотели подвесить кошке колокольчик, чтобы слышать, когда она идет.

Многие фразеологизмы указывают на сферу материальной культуры (название продуктов питания, быта, предметов обихода и др.):

Die beleidigte (gekränkte) Leberwurst spielen – разыгрывать оскорбленную невинность. Ливерная колбаса быстро портится, так и некоторые люди из-за мелочей расстраиваются.

Es geht um die Wurst – либо пан, либо пропал. Раньше во время народных праздников колбаса являлась наградой в играх или состязаниях.

Der kommt auf keinen grünen Zweig – ему не везет в жизни. Если человек приобретал землю (или поместье), ему давали зеленую ветку.

В немецком языке довольно часто встречаются фразеологизмы-антропономинанты (средство номинации лица).

Русскому фразеологизму *белая ворона* в смысловом отношении близки два немецких фразеологизма: *ein weißer Rabe* и *ein schwarzes Schaf*. *Ein weißer Rabe* – употребляются преимущественно в тех случаях, когда характеристика носит положительный характер, т.е. данный человек много лучше всех окружающих. Фразеологизм *ein schwarzes Schaf* – это средство отрицательной оценки человека, указание на то, что он резко отличается от других какими-то отрицательными качествами.

Фразеология скупа на похвалу, она предпочитает насмешку, иронию, шутку. Человека, отвечающего за поступки других, на которого сваливают чужую вину, называют *козлом отпущения* – *der Sündenbock, immer das Karnickel sein* (*das Karnickel* – кролик в некоторых немецких диалектах). Фразеологизм связан с обычаем древних иудеев: раз в году они освобождались от своих грехов, «возлагая» их на живого козла, которого затем изгоняли в пустыню.

Melkende Kuh – дойная корова. Так называют людей, средства, силы и знания которых довольно беззастенчиво используются окружающими.

Er ist ein Pechvogel – он неудачник, ему не везет. Раньше ловили птиц, намазывая сучья смолой (*Pech*).

В заголовках немецкой прессы употребляются также фразеологические обороты, чаще всего пословицы, поговорки, афоризмы, а также цитаты: *Er ist mit allen Hunden gehetzt* (*Прошел огонь и воду*; *Er ist ein alter Hase* (*Стреляный воробей*)). Иные заглавия построены на гиперболе: *Er hat die Weisheit mit dem Löffel gegessen* (чело-

век считает себя мудрым, всезнающим, потому что он «ложкой ел мудрость»). Однако гипербола обычно в заголовках выступает как средство иронии относительно тех, кто зазнается.

Найти дословный перевод фразеологических единиц практически невозможно, так как это культурное наследие многих поколений. Они собирались и передавались веками, поэтому неудивительно, что одна и та же народная мудрость выражена у разных народов различными словами. Неважно, в какой стране ты живешь, на каком языке ты говоришь, народная мудрость всегда с тобой. Поэтому она не поддается дословному переводу, иначе это будет уже «мудрость переводчика». Предположим, если ты расскажешь немцу, что тебе кто-то «подложил свинью», и переведешь это предложение буквально – можно не рассчитывать на его сочувствие. Скорее всего, он позавидует тебе, ибо тебе крупно повезло.

4. В немецкой прессе встречается немалое количество англицизмов и англоамериканизмов: *international kompatiblere Bachelor – und Master-Studiengänge; konsumorientierte Teenager; architektonische Highlights; up to date sein*.

5. Безэквивалентные лексические единицы. Используется транслитерация (Reisfeder – рейсфедер, Streikbrecher – штрейкбрехер); калькирование: составные части безэквивалентной лексической единицы заменяются их буквальными соответствиями на языке перевода: *Staatsrat m – Государственный совет, Museeninsel f – Остров музеев (в Берлине)*; приближенный перевод: вместо иностранной реалии применяется реалия принимающего языка (Sankt Nikolau – Дед Мороз, Hanswurst – Петрушка, Doktor – кандидат наук). Наиболее часто при переводе безэквивалентной лексики используется описательный перевод (Anlernberuf – профессия, которой обучаются непосредственно по месту работы).

6. Частое употребление сокращений.

Сокращения имеют различную форму: а) акронимы – сокращения, состоящие из начальных букв слов, составляющие словосочетания – *die EU – Europäische Union*; некоторые произносятся как слово: *die UNO, die NATO*; б) сокращения, состоящие из первых слогов слов, составляющих сложное слово/словосочетание – *die Boku (Bodenkultur)*; в) контрактуры, состоящие из начальных или конечных частей слова – *die Info (Information), der Funk (Rundfunk)*; г) слова, состоящие из «внешних» частей слова – *die Intervision (internationale Television)*; д) смешанные формы – *die ABC – Waffen (Atom-, bakteriologische/ biologische und chemische Waffen)*.

Для сокращений студентам рекомендуется завести специальный словарь.

Неологизмы, диалектизмы, сленг используются в рассматриваемых текстах для придания эмоциональной окраски общеупотребительной лексики. Так, например, изменения экономических условий развития Германии (мировой кризис и др.) нашли соответствующее отражение в лексике периодической печати: *die Karenztage* – неоплачиваемые дни по бюллетеню (отпуск); *die Beschneidung des Mitspracherechtes* – ущемление права соучастия в решении вопросов, касающихся интересов работников.

Таким образом, для овладения основами перевода газетно-журнальных текстов (кроме профессиональной интуиции, эрудиции и творческого вдохновения) необходим профессиональный минимум: знание не только грамматики и стилистики современного немецкого языка, но и лингвострановедения. Продуманная система организации учебного процесса и соответствующая этапность в формировании навыков перевода позволит студентам избежать указанных трудностей в процессе перевода лексики немецкой прессы.

Ольга Гиленко

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ОТЧИЗНА»

В статье уделяется внимание использованию иллюстративного материала на страницах журнала «Отчизна». Анализируются качество и информационное наполнение фотоиллюстраций, текстовки и подписи к ним. Кроме того, уделяется внимание месту иллюстративного материала в путевом очерке.

O. Gilenko

The article deals with the illustrations that were published in "Vitchyzna" magazine. The quality and content of photo illustrations, lyrics and captions are analyzed. Particular attention is given to the role of illustrations in travel essays.

Инфография всегда играла важную роль в журналистском материале. Французский исследователь Жан-Мари Шаппе утверждает, что именно благодаря инфографии, а точнее, ее элементам, таким как фотоиллюстрации, карты, схемы и т.д., привлекается внимание читателей [1, с. 10].

По мнению украинского исследователя М. Максимовича, для того чтобы пресса могла должным образом развиваться в новых ры-

ночных отношениях, она должна не только информировать своего читателя, но и привлекать его. В своей работе «Фотоиллюстрация в газете. Критерии, тенденции, перспективы» ученый называет основные требования, которые следует ставить перед фотоиллюстрациями, предназначенным для публикации в периодическом издании. Он настаивает на таких правилах публикации фотографий:

- только качественные фотографии;
- фотографии, которые отражают действие;
- качественная фотография должна быть доминантным элементом на странице;
- качественную фотографию следует подавать в максимальном размере;
- умелое кадрирование фотографии;
- при использовании нескольких связанных между собой фотоиллюстраций в фотоочерке следует выделять одну из них в качестве главной;
- определить «направление» фотографии;
- фотографии не должны разбивать «единство» текста;
- под каждой фотографией должна быть подпись [2].

Удачно подобранные иллюстрации не только укрепляют эффект, которого достигли авторы с помощью текста, но и усиливают его. В процессе использования иллюстративного материала важную роль играют текстовые подписи к этим иллюстрациям. Их основное задание – помогать читателям понять изображение и правильно его интерпретировать. Французский исследователь М. Вуароль заметил, что очень часто читатель сначала обращает внимание на фотографии и подписи к ним и только после этого начинает читать журналистский материал [3, с. 20].

Именно поэтому анализ фотоиллюстраций на страницах периодических изданий является важной составляющей изучения материала. В этой статье будут проанализированы фотоиллюстрации и подписи к фотографиям, которые были опубликованы в путевых очерках на страницах журнала «Отчизна».

«Отчизна» – это литературно-художественный и общественно-политический ежемесячник. В 1933 году в Харькове вышел первый номер журнала «Советская литература», основателем которого выступил Союз писателей Украины. Позже, в 1934 году редакция переехала в Киев, и там журнал выходил вплоть до начала Великой Отечественной войны. В военные годы редакция переехала в Уфу, где журнал выходил на протяжении 1941–1943 годов. С ноября 1943 по март 1944 года журнал издавался в Москве, а позже – в

Киеве. Кроме того, журнал трижды менял свое название – после «Советской литературы» название изменилось на «Украинская литература», а позже, в 1945 году, издание переименовали в «Отчизну». После этого название осталось неизменным.

К сожалению, далеко не во всех путевых очерках, которые печатались на страницах журнала «Отчизна», использовались фотоиллюстрации. Кроме того, довольно часто авторы публиковали свои фотографии без каких-либо текстовок. Таким образом, читателю приходилось догадываться из текста самого очерка о том, что изображено на фотографии. Однако существует вероятность того, что читатель просто не заинтересуется таким изображением и ему не захочется домысливать то, что на нем изображено. В тех случаях, когда текстовки присутствовали, их печатали не на самой фотографии, а под ней, либо слева или справа на белом фоне. Упомянутый выше М. Максимович настаивает на том, что текст под иллюстрацией должен быть именно на белом фоне и под самим графическим элементом. Он указывает на то, что фотография – это не декоративный элемент, а часть содержания [2]. Однако встречаются и такие иллюстрации, текстовки к которым размещены на самих фотографиях, они сливаются с фотоиллюстрацией. Такое расположение текста осложняет его прочтение, соответственно, снижает эффективность самих подписей. Кроме того, таким образом снижается ценность не только подписей к фотографиям, но и самих фотоиллюстраций. Например, такое расположение текста на фотографии можно увидеть в очерке «Нидерланды: фантастика реальности», который был опубликован в № 1–2 за 1998 год [4]. Однако, в том случае, если текстовка размещена на самой фотоиллюстрации, но на светлом фоне, она более доступна для читателя, ее легче воспринимать. Она не сливается с фотографией, контрастирует с ней. Поэтому подобные текстовки более выигрышны, доступны и качественны.

Чаще всего используются информационные текстовки. С их помощью автор расшифровывает для читателя то, что изображено на фото, объясняет это изображение и дает дополнительную информацию. К сожалению, текстовки довольно часто лаконичные, например: «Торонто, центр», «Ниагара», «Народный праздник» и т.д. Кроме того, бывают случаи, когда текстовки довольно абстрактные – «В воскресенье», как в № 3 за 1975 год.

Чаще всего на иллюстрациях изображены пейзажи, люди либо какие-то достопримечательности. Иногда встречаются репортажные фотографии. В этом случае фото посвящены каким-то событи-

ям (разнообразным выставкам, концертам, демонстрациям, выступлениям и т.д.).

Довольно часто после путевого очерка подверстывается рубрика «Выставочный стенд», в которой публикуются картины современных художников, с указанием авторства, названия картины, а также техники, в которой она выполнена.

Фотоиллюстрации, которые печатаются в путевых очерках, чаще всего авторские. Однако крайне редко редакция указывает, кому принадлежат авторские права на фотографию.

Кроме того, довольно часто перед очерком используются иллюстрации, посвященные теме материала, к сожалению, без указания авторства. Это не фотографии, а рисунки, которые помогают читателю настроиться на восприятие материала, уловить его настроение и специфику, облегчают его понимание и заинтересовывают читателя.

Несмотря на правило, что фотография должна «смотреть» на страницу, а не из нее, в журнале «Отчизна» его придерживались далеко не всегда. Направление фотографии определяется по тому, куда смотрит человек, изображенный на ней. Более того, иногда в одном материале можно встретить и правильно расположенные фотографии, и те, которые подверстаны с ошибками.

Иногда на фотографиях, которые размещены в путевых очерках, можно увидеть самих авторов на фоне достопримечательностей.

Несмотря на то, что всевозможные графики, карты и схемы являются важной частью инфографии, они не используются в путевых очерках на страницах ежемесячника «Отчизна».

К сожалению, несмотря на всю важность и функциональность, фотоиллюстрации далеко не всегда используются в путевых очерках на страницах литературно-художественного журнала «Отчизна». Путевые очерки, в которых отсутствует инфография, проигрывают тем, в которых присутствуют изобразительные элементы.

Одной из важных отличительных черт путевых очерков является их размер — это довольно объемный художественно-публицистический жанр. Именно поэтому наличие фотографий способно не только развлечь читателя и удержать его внимание, но также несколько облегчить прочтение очерка и его понимание. Если же перед читателем большое количество текста без каких-либо фотоиллюстраций, то существует вероятность того, что читатель просто не сможет дочитать материал, не отвлекаясь и не рассеивая свое внимание. Порой удачная фотография стоит множества слов. Она может дать читателю дополнительную информацию, указать на

то, что автор хотел сказать «между строк». Кроме того, наличие фотографий – лучшая иллюстрация и подтверждение слов автора. В какой-то мере можно утверждать, что фотография выполняет функцию заголовка – привлечь внимание читателя, заинтересовать его. Иногда качественное и интересное фото способно заинтересовать потенциального читателя и заставить его обратить внимание именно на этот материал.

Исследователь В. Баженов утверждает, что «информационность, документальная основа фоторепортажа не может помешать, если конкретное историческое событие художественно переосмыслено, образно, преломлено художником сквозь призму его ощущения реальности и изображено на фотобумаге – тогда оно становится проявлением духовного характера, произведением искусства, которое влияет на ум и чувства зрителя» [5, с. 5].

В очерке Н. Наумовой «Швеция далекая и близкая», который был опубликован в № 7–8 журнала «Отчизна» за 2008 год, в качестве фотоиллюстрации используются копии писем гетмана Богдана Хмельницкого, адресованных королеве Кристине, и гетмана Ивана Выговского к королю Карлу X Густаву. С помощью этих иллюстраций автор старается приблизить читателя к эпохе, облегчить понимание материала [6].

Если говорить про текстовки к фото, то, в основном, гарнитура шрифта, которым они напечатаны, не отличается от основного текста очерка. Однако бывают и случаи, когда текстовки выделяют курсивом. Такие подписи к фото лучше акцентируются на фоне обычного текста. Кроме того, они привлекают к себе внимание читателя. Таким образом, можно утверждать, что выделение курсивом повышает эффективность такого вида подписей к фотографиям.

В очерке Л. Невидомского «К – 577, или Странная планета Колыма, где вечно плачут и поют», который был опубликован в № 1–2 за 2001 год, текстовки к фото – это не просто короткое предложение, описывающее то, что изображено на фотографии. Это своеобразные короткие истории жизни: «Мне около 18 лет – перед самым арестом 23.06.1941 года. Студент Николаевского кораблестроительного техникума. Фотография возвращена из следственного дела 17.02.1992 года после реабилитации 1958 года» [7, с. 124].

Фотоиллюстрации всегда занимали важное место в периодической печати. С их помощью авторы могли «оживить» свой материал, придать ему новые краски и оттенки, правильно расставить приоритеты. При неумелом использовании фотографии способны испортить любой, даже самый выигрышный и качественный материал. При использовании фотографий в таком художественно-

публицистическом жанре, как путевой очерк, не следует забывать о качестве фотографий. Они должны подтверждать слова автора, иллюстрировать его рассказ, знакомя читателя с новыми интересными подробностями и аспектами путешествия.

Литература

1. Шаппе, Ж.-М. Инфография в прессе / Жан-Мари Шаппе; [пер. с франц. Ю. Сабри]. – К.: Институт массовой информации, 2004. – 96 с.
2. Максимович, М. Фотоиллюстрация в газете. Критерии, тенденции, перспективы / М. Максимович [Электронный ресурс] // Вестник Львовского университета: научный сборник: [Электрон. версия]. – Вып. 26. – Режим доступа: http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/publications/visnyk26/Statti_Maxymovych.htm. – Дата доступа: 20.06.2012.
3. Вуароль, М. Гид газетчика / Мишель Вуароль; [пер. с франц. Ю. Сабри]. – К.: Институт массовой информации, 2003. – 64 с.
4. Гай, О. Нидерланды: Фантастика реальности / Олекса Гай // Отчизна. – 1998. – № 1/2. – С. 137–141.
5. Баженов, В. Фоторепортаж ... каким мы его знаем? / В. Баженов // Советское фото. – 1975. – № 3. – С. 4–7.
6. Наумова, Н. Швеция далекая и близкая / Надежда Наумова // Отчизна. – 2008. – № 7/8. – С. 144–149.
7. Невидомский, Л. К – 577, либо Странная планета Колыма, где вечно плачут и смеются / Леонид Невидомский // Отчизна. – 2001. – № 1/2. – С. 116–127.
8. Максимович, М. Реальность и псевдореальность в изобразительных СМИ / М. Максимович [Электронный ресурс] // Вестник Львовского университета: науч. сборник: [Электрон. версия]. – Режим доступа: <http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/vypusk7/visnyk07-2.pdf>. – Дата доступа: 20.06.2012.

Дарья Гиргель

ЗРИТЕЛЬ КАК «ДРУГОЙ» В ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА

Другой является ключевым понятием философского наследия русского философа М. Бахтина. Зритель в кино понимается как Другой. Автор исследует взаимосвязь между зрителем, Другим и кино.

D. Hirhel

Another is the key concept of philosophical heritage of Russian philosopher M. Bakhtin. The viewer in cinema is conceived as Another.

The author examines the correlations between the viewer, Another and cinema.

М. Бахтин сформулировал теоретические положения, касающиеся феномена Другого в своей книге «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920–1924). Отличительный онтологический признак Другого, в отличие от Я, заключается в том, что Другой всегда уже как-то дан, воплощен в жизненном мире, в то время как Я не является чем-то изначально и первично данным. Я сам никогда не воплощен в мире весь, не завершен до конца, то есть Я возникает в определенных условиях, создается во взаимодействии с Другим и вне этих отношений не существует. Другой выступает в философии М. Бахтина как «видящая, помнящая, собирающая и объединяющая активность, которая одна может создать внешне законченную личность... Собрать себя в сколько-нибудь законченное целое сам человек не может, переживая жизнь в категории своего я... Личности не будет, если другой ее не создаст» [1, с. 33].

Понятия автора и героя, разработанные М. Бахтиным в книге «Автор и герой в эстетической деятельности», дают возможность увидеть в авторе Другого, а в герое – Я. Герой – это предмет эстетического видения. По отношению к герою автор всегда занимает творчески активную позицию и знает больше того, что знает герой, и видит в направлении «принципиально самому герою недоступном». «Автор – носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгredientного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, им он не может жить и руководствоваться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него – как дар – из активного сознания – творческого сознания автора» [1, с. 14]. В кино автором в процессе работы над фильмом является режиссер, но уже во время демонстрации фильма на экране автором оказывается зритель. Героем в кино является киноперсонаж.

В кинематографе действуют законы эстетического отношения к действительности. Просмотр фильма сродни эстетическому творчеству. Эстетическое событие, согласно М. Бахтину, не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному (единому) сознанию, не может иметь только одного участника, который и переживает жизнь, и выражает свое переживание в художественно значимой форме, «субъект жизни и субъект эстетической, формирующей эту жизнь активности принципиально не могут совпадать» [1, с. 77]. Герой, автор-зритель, являясь основными участниками события,

придают ему событийное единство и существенно приобщают к единому и единственному событию бытия. «Архитектоника видения», обусловленная абсолютной «двуплановостью ценностной определенности мира – для себя и для другого», – таков модус включенности эстетической деятельности в само событие бытия; противопоставление-корреляция Я-Другой здесь выступает как продуктивное отношение: «автор» – «герой».

М. Бахтин в своих работах постулирует факт абсолютной эстетической нужды человека в другом. «Великая событийная привилегия» быть Другим, находиться вне другого приводит к рождению героя «как нового человека в новом плане бытия, в котором сам для себя человек родиться не может» [1, с. 16]. Другой занимает творчески активную позицию по отношению к незавершенному целому миру, ценностно завершает Я, восполняет Я в тех моментах, в которых Я принципиально не может себя завершить. Активность зрителя-Другого для киноперсонажа есть «дар другого сознания». В кино зритель как Другой дарует целостность киноперсонажу и утверждает смысл его бытия.

Творческая реакция автора-Другого-зрителя на героя-киноперсонажа есть эстетическая любовь. Как пишет М. Бахтин, человек живет в глубине себя вечной верой и надеждой «на постоянную возможность внутреннего чуда нового рождения» [1, с. 112]. Зритель и киноперсонаж находятся в абсолютном событийном противоречии: «там, где другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность, я со своего единственного места в событии бытия ценностно утверждаю и закрепляю отрицаемую им наличность свою, и самое отрицание это для меня лишь момент этой его наличности» [1, с. 120]. Киноперсонаж, переживая свою жизнь в категории своего Я, принципиально не может воспринимать в самом себе целое своей личности. Единство киноперсонажа для него самого есть предстоящее единство, он не совпадает с самим собой и переживает незавершенность своей жизни. Зритель также не совпадает с самим собой, его жизнь так же незавершенна, но зритель находится вне киноперсонажа, и потому последнее завершающее слово принадлежит зрителю. Эстетически оправдывать и завершать может Другой, но не Я сам. Киноперсонаж сам для себя эстетически не реален, он не может себя завершить, ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира, так как у него нет эмоционально-волевого подхода к самому себе, его эмоционально-волевые акты, направленные на самого себя, неправдивы. Зритель может стать вне жизни киноперсонажа в ее целом и воспринять как жизнь дру-

гого человека, то есть зритель дает новое рождение киноперсонажу, которого видит на экране. То, что отрицает в себе киноперсонаж, то в нем утверждает и сохраняет зритель.

Зритель по отношению к киноперсонажу характеризуется избытком «видения, знания, обладания». Следует также различать смотрение и видение. Смотрение – пассивно, а видение – активно. Имеется в виду видение как внешнее, так и внутреннее, потому что «другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне» [1, с. 90]. Чтобы завершить, увидеть личность киноперсонажа, зрителю-Другому надо ясно видеть в киноперсонаже и его мире именно то, чего сам киноперсонаж в себе принципиально не видит. Активно видеть героя-киноперсонажа и любоваться им есть не что иное, как утверждение смысла его бытия. Вспоминается финальная сцена фильма «Про Красную Шапочку» (реж. Л. Нечаев, 1977), когда один из волков осуждает другого: «Он толстый». На что Красная Шапочка отвечает: «Не называйте его так. Он милый». «Он толстый,» – настаивает на своем герой В. Басова. «Он милый. Он вселяет надежду,» – говорит Красная Шапочка и оправдывает, прощает волков. Красная шапочка – это Другой по отношению к волкам в пространстве фильма.

Во время просмотра зритель является творцом формы всего фильма и выступает как Другой, обладающий избытком видения, и полученные во время просмотра переживания оформляет в единое ценностное целое, используя то знание, которое принципиально не может быть доступно героям фильма. Избыток видения зрителя восполняет киноперсонажа, не теряя его своеобразия. Чтобы завершить киноперсонажа, зрителю надо ясно видеть в киноперсонаже и его мире именно то, чего сам киноперсонаж в себе принципиально не видит. Таким образом, результатом избытка видения зрителя по отношению к киноперсонажу является совокупность таких внутренних и внешних действий, какие самому киноперсонажу с его места совершенно недоступны, это те действия, которые восполняют его именно в тех моментах, в которых он себя восполнить не может.

Зритель как Другой занимает принципиально ответственное отношение к киноперсонажу. Для зрителя попытка быть ответственным, принципиальным, творчески активным, любящим Другим в процессе формирования целостного образа киноперсонажа – героя видения – есть не что иное, как способ формирования своей индивидуальности. В том случае, когда отношение к киноперсонажу становится случайным, определенность киноперсонажа начинает

теряться, зритель в итоге сам подпадает под эту случайность и теряет себя.

Условием возможности эстетической активности зрителя является принцип вневходимости – положение, откуда исходит художественная, формирующая активность эстетического субъекта, творца формы. М. Бахтин выделяет условно три вида вневходимости – временную, пространственную и смысловую. Вневходимость – необходимое условие для сведения к единому формально-эстетическому ценностному контексту различных контекстов, образующихся вокруг нескольких героев. Вневходимость означает также использование привилегии своего единственного места вне других людей. В случае с кино требуется напряженная, конкретная, полная вневходимость зрителя жизни киноперсонажа в ее целом для его завершения.

Эстетическое целое не сопереживается, а активно создается. Первый момент эстетической деятельности – вживание: зритель должен пережить – увидеть и узнать – то, что переживает герой, стать на его место, как бы совпасть с ним. Эстетическое вживание, которое активно совершается с вневходящей точки, предполагает видение героев изнутри. Собственно эстетическая деятельность начинается тогда, когда зритель возвращается в себя и на свое место вне страдающего киноперсонажа, оформляет и завершает материал вживания вместе с материей внешнего видения и слышания в единое конкретное архитектурное целое.

Творчески продуктивное событие изначально предполагает два неслияющихся сознания. В том случае, когда зритель идентифицирует себя с киноперсонажем и происходит слияние с ним, позиция вневходимости теряется. Но продуктивность эстетического события не в том, чтобы слиться зрителю и киноперсонажу воедино, но «в напряжении своей вневходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» [1, с. 112]. Слияние зрителя с киноперсонажем приводит к углублению безысходности жизни киноперсонажа. Но с точки зрения продуктивности эстетического события важно не то, что, кроме киноперсонажа, есть *«еще один, по существу, такой же человек (два человека), а то, что, он другой для меня человек, и в этом смысле его простое сочувствие моей жизни не есть наше слияние в одно существо и не есть нумерическое повторение моей жизни, но существенное обогащение события, ибо моя жизнь сопереживается им в новой форме, в новой ценностной категории – как жизнь другого человека, которая ценностно иначе окрашена и иначе*

приемлется, по-иному оправдана, чем его собственная жизнь» [1, с. 112]. Если зритель только идентифицирует себя с киноперсонажем, то зритель будет видеть и знать только то, что видит и знает киноперсонаж, тем самым происходит повторение зрителем в самом себе безысходности жизни киноперсонажа. Но М. Бахтин подчеркивает важность вневходимости и неслиянности, потому что зритель, оставаясь в своем положении, может видеть и знать, что не видит и не знает киноперсонаж, и тем самым существенно обогатить его жизнь. Судьба киноперсонажа как художественная ценность трансгредиентна его самосознанию, и, чтобы понять и увидеть целое судьбы киноперсонажа, зрителю необходимо занять позицию вневходимости. Таким образом, киноперсонаж в фильме самостоятелен, но автор-зритель (Другой) противостоит этой его жизненной активности и переводит ее на эстетический язык. Так для каждого момента жизненной активности киноперсонажа зритель создает трансгредиентное художественное определение.

Таким образом, роль зрителя в кино – это роль автора в эстетической деятельности – завершить событие произведения искусства. В кино зритель реализует те потенции, которые ему не всегда получается наилучшим образом реализовать в жизни – быть Другим для другого человека. Опыт активного видения, осознания своей исключительной возможности быть Другим для зрителя важен не столько для реализации себя в качестве зрителя, сколько в переживании возможности быть творцом формы, того, кто завершает целое киноперсонажа, целое фильма. Выступить в роли Другого по отношению к героям фильма является ступенькой к осознанию ответственной позиции, которую может занимать зритель в жизни, а не только в кино. Зритель не может применить к себе то, что он может пережить по отношению к киноперсонажу, а потому всякий неслучайный опыт быть Другим расширяет границы представления зрителя о себе. Кино, как пространство, в котором действуют законы эстетического отношения к действительности, формирует у зрителя интуитивную потребность быть для другого человека Другим.

Литература

1. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА: КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье осмысливается феномен кризиса идентичности литературной критики на рубеже XX–XXI веков. Интерпретационная и коммуникативная стратегии метакритики либеральных «толстых» журналов эволюционируют от «разоблачительной» стратегии и негативной самоидентификации (идентификации «от противного»), проявляющейся в отказе от прежней модели критической деятельности, к конструированию новых принципов интерпретации текстов, анализу обстоятельств и специфики функционирования критики. Сетка значений, которую «набрасывает» современная критика на литературную и социальную действительность, определяется вопросом, «каковы способы выживания/существования/присутствия в ситуации кризиса/перелома/конца». Литературно-критическая рецепция «ответа» (его экспликация, осмысление и соотнесение с собственным видением) принимает вид самоинтерпретации, осложненной обращением к онтологическим, экзистенциальным вопросам.

Yu. Govorukhina

The author of article comprehends a phenomenon of crisis of identity of literary criticism at the Boundary of the XX–XXI centuries. Strategy of interpretation and communication of criticism of «thick» magazines evolve from «exposing» strategy and negative self-identification to designing of new principles of interpretation of texts, to analysis of circumstances of functioning of criticism. Interpretation of literary texts is defined by a question «what ways of a survival in a crisis situation».

Социокультурные обстоятельства рубежа XX–XXI веков обусловили структурные изменения литературной критики и определили стратегию-ответ, которую она вырабатывает по отношению к ним. Актуальной представляется мысль М. Берга, который, ссылаясь на К. Берка, пишет: «Всякое художественное или критическое сочинение избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации» [1, с. 7]. В оценках данного периода преобладают характеристики «перелом», «взрыв», «кризис», используется концепция «культурного взрыва» Ю. Лотмана, в частности утверждение ученого о том, что во взрывные периоды, выброшенные когда-то из семиотического про-

странства пласты культуры вновь врываются в культуру, привнося взрывную динамику в постепенное линейное развитие истории [2, с. 178]. Исследуя процессы перераспределения власти в литературе второй половины XX века, М. Берг определяет 1990-е годы как переломный период «<...> бурного перераспределения ценностей, в том числе символических, а также власти, как в социальном пространстве, так и в поле литературы» [1, с. 260]. Одно из важнейших проявлений перелома, непосредственно повлиявшее на литературную критику, – взлет и утрата литературоцентризма. Критика теряет читателя, былой статус авторитетной инстанции. Как следствие – активизация метакритики, осмысление проблемы выживания в социокультурных условиях конца XX века как экзистенциальной, связанной с поиском идентичности, поиски успешной коммуникативной стратегии, переструктурирование модели критической деятельности. Критика постсоветского периода оказалась в ситуации гуманитарного «взрыва» (Ю. Лотман), «эпистемологического разрыва» (М. Фуко), совпавшего с тотальной модернизацией всех уровней социальной жизни. Она функционирует в период «отсутствия центра», утраты литературоцентризма, проникновения различных методологий и конкретных методик, терминологической неопределенности, когда термины лингвистики, философии, психологии и психоанализа, социологии, культурологии, герменевтики и семиологии конкурируют в языковой картине мира. Возникают новые области гуманитарного знания, обостряются терминологические и понятийные проблемы, формируется многообразие подходов к исследованию и истолкованию как отдельных терминов, текстов, литературных явлений, так и литературного процесса в целом.

Кризис литературоцентризма отразился на функционировании «толстых» журналов, традиционном месте «прописки» профессиональной критики. По мнению М. Берга, публикуемые в 1990-е годы в «толстых» журналах тексты не обладают культурным капиталом, притягательным для обмена «писатель – читатель» и преобразования культурного капитала в символический и социальный [1, с. 265]. Исследователь называет «толстый» журнал современным аналогом андеграунда, поля с групповыми функциями признания и посвящения. О смене парадигмы от литературоцентричной к деиерархизированной, в которой действует положение «литература осталась литературой» [3, с. 179], о тотальном изменении роли писателя, типа читателя [4, с. 283] пишет Н. Иванова.

Еще в XIX веке сложилось мнение о том, что именно критика определяет направление, стержень журнала. Критика 1990-х го-

дов, по мнению самих критиков, перестает восприниматься как поле идеологической борьбы, а журналы теряют былое позиционное единство. Процесс диффузии в период конца 1990 – начала 2000-х годов противоположен тенденциям 1950 – начала 1960-х годов (оппозиция «Нового мира» и «Октября»), второй половины 1980 – начала 1990-х годов (оппозиция «Нового мира» и «Молодой гвардии») – времени острейшей борьбы, пропаганды групповых ценностей, слежения за «чистотой рядов». К середине 1990-х годов, по выражению Н. Ивановой, «все аргументы были исчерпаны <...> на смену бывшим идеологическим позиционным боям перестройки пришло взаимное игнорирование. Отдельные группы единомышленников конкурируют непосредственно за благосклонность читателя, за общественное признание и успех, но по отношению друг к другу придерживаются почти аутистской замкнутости» [5].

Консервативная критика уже в 1990-е годы преодолевает сложившуюся практику критического освоения только «своих» текстов, а либеральная уже во второй половине 1990-х практически перестает быть агрессивной в отношении своих оппонентов. Литературная критика теряет былой статус идеологического стержня журнала. Неслучайно в дискуссиях последних лет одной из причин журнального кризиса называют публикацию в них идеологически (в широком значении), эстетически разнонаправленных публицистических и литературно-критических работ. Так, например, А. Василевский отмечает: «Идет процесс медленной диффузии между “патриотической” и “либеральной” сферами в местах их соприкосновения. Эта диффузия имеет самые разные формы. Скажем, в библиографических обзорах журнала “Континент” художественная проза рассматривается как единое поле, без специального разделения на правую и левую, патриотов и демократов. О моей рубрике “Периодика” в “Новом мире” и говорить нечего – правое и левое в ней вперемешку. И тем не менее в декабрьском номере “Нового мира” напечатаны две статьи: Солженицына – о прозе Василия Белова и Линор Горалик – о фэн-сообществах. Понятно, что у Солженицына и Горалик нет ничего общего – ни в тематике, ни в “меседже”. Но еще важнее, что они пишут на разных языках: один, скажем так, с Марса, другой – с Венеры. Языки несовместимы, несоединимы» [5]. С точки зрения А. Василевского, «никакая публикация в толстом литературном журнале не может (по многим причинам) стать общественным событием. Для нынешнего “Нового мира” характерно не столько утверждение каких-то идей, концепций, выражающих “точку зрения журнала”, сколько аналитика. Спокойная аналитика и максимально широкий охват» [6].

Уже в начале 1990-х годов «журнальная война» практически прекращается. Идеологическая оппозиция продолжает существовать, но постепенно на протяжении десятилетия все более теряет агрессивность. По версии Н. Лейдермана, М. Липовецкого, причиной стала неактуальность борьбы за влияние на партийное руководство после утраты однопартийности [7, с. 9]. Вслед за идеологической составляющей критика утрачивает полемичность как таковую. Уже во второй половине 1990-х годов в ней практически не фиксируются острые полемики, дискуссии. Политический характер критических споров меняется на собственно литературный, а сами дискуссии приобретают формат «круглого стола», представления различных точек зрения на заданную проблему. Эти изменения свидетельствуют об уходе на периферию смыслового поля понятия «критики» значения «спорить». Помимо социально-политических обстоятельств, детерминирующих данный факт, необходимо учитывать фактор гносеологической переориентации критики. Постмодерн приносит усомнение в авторитетности и окончательности суждения как такового, нейтрализует претензию критического суждения на общезначимость, утверждает идею множественности взглядов как норму, а следовательно, обесмысливает ситуацию спора.

Этот процесс проходит на фоне смены поколений: старшее поколение критиков, самоопределение которых в основном разворачивалось в поле идеологических интенций, уходит из литературной жизни. Молодые критики работают в совершенно иных социокультурных обстоятельствах, они в меньшей степени стремятся выступать «от группы», для них более характерен эгоцентричный тип проявления самости.

Критика входит в полосу кризиса идентичности, а критик утрачивает статус властителя дум, направляющего развитие литературы. Общим местом в статьях первой половины 1990-х, посвященных критике, становится мотив катастрофичности («затянувшийся конец», «подступающее удушье», «конец уже наступил», «тошнота», «топологически вывернутое пространство без горизонта», «полное отчаяние», «запредел», «колокол звонит», «чувство обступающей могилы» – характеристики, встречающиеся только в одной статье М. Эпштейна «После будущего» (Знамя. 1991. № 1); «Гусеница литературного процесса раздавлена <...> и никуда уже не поползет <...>, мы сидим на лестнице, ведущей в никуда <...>» – в статье М. Руденко «Мелкие неприятности в ночь перед страшным судом...» [8, с. 224]; в статье С. Чупринина «Элегия» возникает образ

пересохшего русла, по мнению критика, распространившийся в откликах о литературной критике (Знамя. 1994. № 6). А. Агеев пишет: «Комплекс своей литературной неполноценности, заведомой «вторичности» мучил критику всегда, но никогда он не прорывался на свет с такой угрожающей самому существованию профессии масовостью» [9, с. 187]).

В результате, в структуру пред-понимания критика входит ментальная необходимость в утверждении своего «присутствия». На наш взгляд, понятия «присутствие», «вопрошание», «забота» с актуальными для М. Хайдеггера смысловыми компонентами наиболее точно отражают состояние литературной критики, осознающей выпадение из системы производства/потребления литературы. В 1990-е годы размежевание в критике начинает проходить по формату (появляются новые формы бытования). Момент взаимовлияния разных форм (газетной, толстожурнальной, телевизионной, сетевой, формата сборника статей) также характеризует обстоятельства функционирования критики, определяет, в частности, варианты самоидентификации.

Саморефлексия литературной критики – явление, берущее свое начало с момента возникновения критики. Однако не во все времена необходимость в саморефлексии осознавалась критикой как насущная. 1990-е годы – период, когда появление метакритики явилось результатом осознанной необходимости. Значимыми факторами для построения ее типологии являются осознание критикой необходимости саморефлексии в данной культурной ситуации; оценка данной ситуации и ее коммуникативного комплекса как кризисных; самоутверждение/самопрезентирование своей роли/функции; осмысление роли/статуса литературы; апелляция критики к норме, ценностным ориентирам, оценка тех или иных проявлений современной критики как жизнеспособных или бесперспективных.

Анализ содержательного плана метакритических текстов, опубликованных в «толстых» журналах в 1990-е годы, позволил выделить определенную динамику: критическая мысль движется от явной «разоблачительной», негативной самоидентификации (от противного), отказа от прежней модели критики и критической деятельности к попыткам корректировки системы критических оценок, конструирования новых принципов интерпретации текстов, анализа обстоятельств и специфики функционирования критики, причин кризиса.

Негативная идентификация проявляется в «разоблачительной» интерпретационной стратегии. В период с 1992 по 1994 год в «Но-

вом мире» и «Знамени» публикуются статьи, в которых объектом «разоблачения» становятся императивная критика; литературный быт, на который перенастроила свою стратегию молодая критика; эгоцентризм/нарциссизм, стратегии успеха молодых критиков, их непрофессионализм; нигилистические или охранительные взгляды современной критики; старый литературно-критический инструментарий, непродуктивный для интерпретации современной литературной действительности. Так, статью «"Черная месса" императивной критики» О. Дарка можно рассматривать как «расследование» отклонения императивной критики от гуманистической и религиозной нормы. По контрасту с ней неявно формируется представление об иной системе нравственных координат, в центр которой вводится принцип ненасилия, понимаемого как недопустимость долженствования, идеологического ориентирования, утверждения единственно верной интерпретации, ограничения интерпретаторской свободы читателя, культа (литературы). А. Немзер в отклике на книгу С. Чуприна «Критика – это критики» утверждает норму, также действуя «от противного», от ситуации 1960–1970-х, когда авторитет/биография критика складывались по контрасту с серым фоном «халтурщиков», «писалась», в итоге ограничивала свободу. Нормальной автору видится ситуация нынешняя, в которой «ни Александр Агеев, ни Иванова, ни свердловчанин Марк Липовецкий, ни саратовец Владимир Потапов, ни харьковчанин Виктор Юхт, ни ленинградец Михаил Золотоносов не озабочены своими будущими портретами – их интересует словесность, культура, история <...> пока они свободны» [10, с. 248].

Утверждение собственной ценностной иерархии (посредством оппозиции советской идеологической, молодой газетной критике) является еще одним моментом самоидентификации журнальной критики. Как показал анализ создаваемых в критике оппозиций, наиболее актуальной ценностью является свобода (от идеологии, стереотипной модели, предполагающей руководящую роль критики), но не переходящая в зрелищность, и ориентация на текст/литературный процесс, предполагающая ценность аналитической деятельности (в противовес рекламной и саморекламной в газетной критике).

Доминирующая «разоблачительная» стратегия надстраивается над прагматико-аналитической, более всего соответствующей главной целеустановке толстожурнальной метакритики первой половины 1990-х годов – обозначить границы своей идентичности в полемике с официозной и газетной критикой и присущими им мо-

делями критической деятельности. Момент самоинтерпретации в рамках этой стратегии эксплицитно проявляется не только потому, что речь идет о текстах, ориентированных на саморефлексию, но и потому, что прагматико-аналитическая стратегия предполагает наибольшую степень выявленности субъекта, эмотивную аргументацию, я-центричное направление интерпретации.

Во второй половине 1990-х критическая мысль журналов «Новый мир» и «Знамя» меняет свое направление. Актуальной теперь становится не столько «постановка диагнозов», сколько «лечение», т.е. аналитическое исследование сложившихся на данный момент стратегий литературной критики. Так, А. Немзер уже в названии своей статьи, опубликованной в Знамени за 1996 год в № 12, делает программное заявление: «История пишется завтра» – и, по сути, обращается к проблеме адекватности отображения критикой современной литературной ситуации. Отсутствие единой системы критериев, терминов, подходов, современоцентризм, «крайняя степень собственной неосведомленности в том, что творится окрест» воспринимаются критиком как явления негативные («хворость») в исследовательском плане – и естественные одновременно («История литературы пишется завтра. Сегодня она делается») [11, с. 212].

Кризисом самоидентичности объясняется обращение критики к литературным произведениям как вариантам авторского (само) понимания, оценка их с точки зрения глубины/истинности/адекватности (само)интерпретации, с точки зрения наличия «ответов». Истолкование принимает вид вычленения из художественной структуры «ответа» (в виде идеи, жизненного ориентира, судьбы героя как возможного варианта осознанного, (не)истинного бытия). Проявляется повышенное внимание критика к автору и его героям, их психологическому состоянию, мировосприятию и (само)пониманию. Значимо в этом контексте замечание, которое делает А. Немзер в той части статьи, которая посвящена интерпретации сюжетной линии героя романа А. Слаповского «Анкета»: «Так познание мира (а в нем всякого понамешано) сплетается с познанием себя. Так приспособление к миру вытягивает наружу неожиданные страсти, помыслы, душевные устремления» [12]. Из всего возможного содержательного континуума произведения критик вычленяет только тот пласт, который «реагирует» (соотносится с его вопросом). Неслучайна и реакция А. Немзера на финал «Прохождения тени» И. Полянской: «Мне кажется, что Предыстория столь мощного звучания настоятельно требует Истории, смыслового разрешения, ответа на ту открытость, что с мукой далась героине много лет назад»

[12]. Иными словами, А. Немзеру не хватает «ответа». Своего рода процесс вживания в жизненную ситуацию кризиса идентификации наблюдается у Н. Ивановой в статье «После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности» («Знамя», 1996, № 4). Вся статья представляет опыт вживания в судьбу Ф. Искандера, А. Кима, Ч. Айтматова, анализ тех попыток идентификации (иначе: вариантов ответа), которые предпринимают писатели в кризисной для себя ситуации утраты Союза.

Критик находится в сходной с множеством читателей гносеологической ситуации, когда необходимо без опоры на идеологию, на «костыли» мифов познавать мир и себя. В этой ситуации критические тексты, ориентированные на вопрос «кто есть я?», представляющие ответы на этот вопрос, отражающие и осмысливающие (само)интерпретационные процессы в социуме (и в литературе), оказываются для непрофессионального читателя ориентирами, учащими не жить, а понимать/интерпретировать. В этом заключена, на наш взгляд, функциональная суть критики 1990-х годов.

«Вопрос» критика определяет тот аспект анализа и тот содержательный план текста, который будет актуализирован. Для критики рубежа веков значимым является следующий вопрос: «Каковы способы выживания / существования / присутствия в ситуации кризиса / перелома / конца?». Н. Лейдерман и М. Липовецкий формулируют этот вопрос так: «Как жить внутри хаоса?» [13, с. 245]. Этот «вопрос», на наш взгляд, коррелирует с тем инвариантным, который определяет (само)интерпретационные усилия критики 1990-х: «Что есть Я?». Критику интересует момент (само)идентификации литературы, которая находится в схожих с литературной критикой обстоятельствах. Для критики опыт литературы – это, прежде всего, возможный вариант ответа на тот экзистенциальный «вопрос», который актуален в 1990-е годы как никогда.

Итак, критика 1990-х интерпретирует литературные явления, «вычитывая» тот актуальный смысл, на который критика ориентирует пресуппозиции, сформированные в ситуации кризиса (самоидентификации, литературоцентризма). Тип мышления, настроенный на вычленение, осмысление кризисности/катастрофичности собственного и всеобщего бытия, называют «катастрофическим мышлением» [14]. Носитель такого типа мышления в критике схватывает те немногочисленные «ответы» (варианты обретения смысла, выхода из экзистенциального тупика), которые дает литература. Так, К. Степанян выходит к понятию «центра» мира, фиксирует варианты его заполнения (исходя из литературных «ответов») – сам

человек, другая личность, идея, Бытие. Последний вариант центра оценивается критиком как истинный: «Если же в центре мира находится Бытие, безмерно высшее тебя самого, но не враждебное, а родственное тебе <...> тогда сразу становится ясно: все действительно едино: и тот мир, и этот <...>» [15, с. 200].

Литературно-критическая рецепция «ответа» (его экспликация, осмысление и соотнесение с собственным видением) принимает вид самоинтерпретации, осложненной обращением к онтологическим, экзистенциальным вопросам.

Литература

1. Берг, М. Ю. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М., 2000.
2. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М., 1992.
3. Иванова, Н. Триумфаторы, или Новые литературные нравы в контексте нового времени / Н. Иванова // Звезда. – 1995. – № 4.
4. Иванова, Н. Гибель богов / Н. Иванова. – М., 1993.
5. Ответственность и ответственность литературной критики: материалы круглого стола: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://lecture.imhonet.ru/element/1005065/>. Дата доступа: 30.09.2012.
6. Критик не может писать в стол: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://exlibris.ng.ru/fakty/2007-10-25/2_critic.html. Дата доступа: 12. 10.2012.
7. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: в 3-х кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). – М., 2001.
8. Руденко, М. «Мелкие неприятности в ночь перед страшным судом...» / М. Руденко // Знамя. – 1992. – № 1.
9. Агеев, А. «Выхожу один я на дорогу...» / А. Агеев // Знамя. – 1994. – № 11.
10. Немзер, А. Конец прекрасной эпохи. Заметки на полях книги о критике и критиках / А. Немзер // Новый мир. – 1991. – № 5.
11. Немзер, А. История пишется завтра / А. Немзер // Знамя. – 1996. – № 12.
12. Немзер, А. В каком году – рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету “Литература и современность”) // Знамя. – 1998. – № 5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ/znamia/1998/5/nemzer.html>. Дата доступа: 3.10.2012.
13. Лейдерман, Н., Липовецкий, М. Между хаосом и космосом / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – 1991. – № 7.
14. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века (По материалам международных исследований) [Электронный ре-

супс]. – Режим доступа: URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/05.php. Дата доступа: 5.10.2012.

15. Степанян, К. Реализм как спасение от снов / К. Степанян // Знамя. – 1996. – № 11.

Александр Градюшко

КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ САЙТОВ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ

Статья посвящена анализу современного состояния интернет-журналистики. Особое внимание уделено осмыслению факторов, влияющих на формирование журналистского текста в литературно-художественных интернет-изданиях. Определяются принципы продвижения интернет-сайтов газет и журналов в поисковых системах. Раскрываются некоторые закономерности функционирования интернет-СМИ.

Показывается влияние интернет-технологий на творческую деятельность журналиста. Раскрываются новые подходы к написанию заголовков. Устанавливаются стандарты создания новостных текстов. В качестве успешных примеров анализируются социальные сети, блогосфера и новостные порталы. В статье демонстрируется, как интернет оказал влияние на тематику публикаций, внес изменения в жанровую палитру и структурные решения журналистских материалов.

A. Hradziushka

The article is devoted to the research of modern internet journalism. Special attention is paid to comprehension of the factors that influence the formation of journalistic texts in online fiction publications. The possible ways of optimization of newspaper and magazine sites in search engine are shown. The article also deals with some objective laws governing the function of Internet mass media.

The analysis of influence of digital technologies on journalists' creativity is given. New approach to head line writing is revealed. Standards of creation of news texts are established. The article analyses some well-done social networks, blogs and news portals. The article shows how the Internet has influenced the news agenda, how it has brought genre and structure changes to the journalistic pieces.

Продвижение литературно-художественных изданий в интернете сегодня представляет собой весьма актуальную задачу. По наше-

му мнению, стратегическими направлениями развития их интернет-версий может стать активное наращивание присутствия как в поисковых системах, так и в социальных медиа. Для завоевания новой аудитории представляется перспективным развитие кросс-медийных решений и внедрение инновационных форм представления контента. Поговорим об этом подробнее.

Профессор Е. Л. Бондарева в одной из своих научных работ справедливо отмечала, что еженедельники «Культура», «Літаратура і мастацтва», журналы «Мастацтва», «Полымя», «Нёман», «Маладосць», «Роднае слова» в совокупности определяют направление деятельности республиканских СМИ по освещению национальной культуры [1]. Появление сайтов названных изданий в Интернете позволило привлечь новую аудиторию, однако, как показали результаты наших исследований, сайты литературно-художественных СМИ нуждаются в совершенствовании.

Проведенный нами анализ интернет-версий указанных СМИ показал, что в большинстве случаев они занимаются лишь републикацией контента бумажных номеров. Дублирование содержания газеты или журнала в Интернете приводит к тому, что посещаемость сайта остается невысокой. Далеко не всегда на сайте присутствуют интерактивные сервисы. Даже такой весьма популярный жанр, как авторский блог, не всегда встретишь на сайтах специализированных СМИ по культуре и искусству. Для этого, разумеется, требуются дополнительные творческие, журналистские ресурсы.

Представление новостей в интернет-СМИ, безусловно, имеет свою специфику. Подготовка материалов для веб-издания требует особых умений. Данный факт подтверждает С. И. Сметанина, которая полагает, что «тексты интернет-версии периодического издания имеют свои языковые и стилистические, жанровые и другие специфические особенности по сравнению с текстами офлайн-издания. Они взаимосвязаны и дополняют друг друга. Интернет-версии являются средой для проявления творческих способностей журналиста в диалоге с аудиторией» [2].

Для размещения в Интернете текст надо писать в новостном формате, используя в заголовках и текстах глаголы в активном залоге, существительные, цитаты, а также ключевые фразы (так называемые микроштампы) [3]. Первостепенное значение в Интернете имеет именно заголовок. Проведенный нами мониторинг наиболее посещаемых в Беларуси онлайн-изданий подтвердил тот факт, что заголовки в интернет-СМИ всегда глагольные, они по-

казывают главную мысль новости. Правильный глагол четко отражает то, что происходит в новости. Для создания кликабельного заголовка необходимо выбрать ключевые слова и связать их интересным активным глаголом. Причем первое слово в заголовке самое важное.

Проанализируем заголовки на сайте редакционно-издательского учреждения «Культура і мистецтва» <http://www.kimpress.by/>. Для этого веб-ресурса характерны, например, такие заголовки, как «Прадстаўнічыя паясы», «Палескі практыкум шчырасці», «Новы прафлідар», «Віртуальных больш, чым рэальных», «Не зусім батлейка», «Усё цікавае ад майстра». По нашему мнению, эти заголовки, повторяющие названия материалов газеты, в интернете теряют информативность. Прочитав их, пользователь интернета не поймет, о чем дальше пойдет речь в материалах, ведь на главной странице под заголовком он видит всего несколько предложений (в отличие от газеты). Подобная ситуация с заголовками наблюдается и на сайте редакционного-издательского учреждения «Літаратура і мистецтва» (<http://www.lim.by/>).

Принципы создания заголовков для средств массовой информации рассмотрены во многих научных исследованиях, в первую очередь касающихся печатной периодики. В частности, многие ученые (В. Г. Костомаров, М. Шостак, Г. Я. Солганик) указывают на существенное увеличение иронии, языковой игры. С помощью омонимов и паронимов создаются каламбуры. Вовлекаются аллюзии, цитаты, парадоксы. Используются аллегория, смысловой контраст. Подобного рода языковая игра характерна только для печатных СМИ, в Интернете интертекстуальность вряд ли допустима. Поэтому при публикации материала в газете у него должен быть один заголовок, в а Интернете – другой.

Для интернет-СМИ, как считает российский исследователь А. Амзин, необходимо писать так называемые констатирующие заголовки, из которых можно понять смысл новости. Делается это по той причине, что информационное поведение читателей бумажных газет и онлайн-изданий серьезным образом отличается. В частности, не совпадают объемы и глубина чтения, последовательность обращения к тексту, фотографиям, заголовкам. Читатели сканируют текст по диагонали. Восприятие текста в Интернете в значительной степени отличается фрагментарностью. В этой связи все увеличивающаяся роль в Интернете приобретают первые два абзаца текста. Их объем чаще всего ограничен 150 словами, которые должны, в первую очередь, нести новостную компоненту.

Проиллюстрируем важность новых форм представления новостных текстов на конкретных примерах. Достаточно заметным игроком на рынке интернет-СМИ Беларуси в последнее время стал сайт onliner.by, который начал развивать новые редакционные проекты «Авто», «Недвижимость» и «Деньги». Публикации для них создаются по стандартам новостной интернет-журналистики, что обеспечивает сайту высокую посещаемость и цитируемость.

Публикации для названного сайта пишутся по определенным правилам: это знакомая всем журналистам «перевернутая пирамида», визуализация контента, использование видео, четкое структурирование информации и др. Достаточно интересным представляется подход редакции к написанию заголовков, которые делаются броскими и привлекательными. Поскольку именно по заголовкам читатель определяет, будет он читать материал или нет. Впрочем, заголовок современных текстов СМИ, размещенных в Интернете, часто не договаривает, чтобы заинтриговать читателя.

Динамические процессы в новостной журналистике последних лет привели к тому, что веб-редакторы ряда сайтов, прежде всего зарубежных, при публикации заголовков и текстов на сайтах стали также учитывать требования поисковой оптимизации (англ. *search engine optimization*, SEO). Посетители приходят на сайт разными путями, в том числе с поисковых систем. Поисковые машины Google и Яндекс по ключевым словам фильтруют информацию на миллионах веб-страниц и выдают пользователю информацию по конкретным запросам.

До некоторых пор СМИ не пользовались возможностями SEO-оптимизации. Переломный момент произошел в апреле 2006 г, когда газета *The New York Times* выпустила материал «Этот скучный заголовок написан для Google» (*This Boring Headline Is Written for Google*). «Поисковые машины обеспечивают тридцать процентов или даже больше трафика для некоторых сайтов, которые представляют собой электронные версии газет, журналов и телевизионных новостей, — говорилось в статье. — Поисковые алгоритмы сканируют заголовок, подзаголовок и не менее сотни слов или даже больше, которые находятся в самой статье» [4].

По мнению экспертов *The New York Times*, журналистам «было бы неплохо провести небольшое исследование ключевых слов, чтобы определить два или три слова, которые наиболее часто ищутся пользователями и которые касаются темы их статьи, а затем включить эти слова в несколько первых предложений своей статьи» [4]. После выхода в свет этого материала журналисты все чаще стали

приспосабливать свои заголовки и стиль письма к требованиям, которые выдвигаются поисковыми системами, чтобы данные тексты заняли первые места на первой странице результатов поиска в Google и Яндекс.

Поисковому продвижению сайтов интернет-СМИ посвятила ряд своих публикаций М. Лукина, которая справедливо замечает, что в новостной интернет-журналистике «не могут использоваться метафоры, идиомы, афоризмы и другие образные выразительные средства, которые так популярны в газетах, потому что поисковый робот просто не распознает их скрытый смысл» [5]. Другое дело, что многие сайты печатных СМИ не пользуются возможностями поисковой оптимизации и тем самым теряют значительное количество читателей.

Проблема заключается в том, что процент пользователей, которые что-то ищут в Google или Яндекс на белорусском языке, чрезвычайно мал по сравнению с русским. По данным статистики ключевых слов Яндекса <http://wordstat.yandex.ru/>, за минувший месяц слово «литература» вводили в строку поиска 1.965.615 человек, в то время как «літаратура» искали всего 5065. Количество показов по запросу «искусство» составило 1.166.193 в месяц, в то время как «мастацтва» искали всего 3202 человека. Достаточно показательное сравнение [6].

Продвижение белорусскоязычного проекта в поисковых системах, таким образом, представляет собой непростую задачу. Примечателен опыт некоторых районных газет. Например, на сайте газеты «Раённыя будні» <http://www.budni.by/> (г. Пружаны), которая издается на белорусском языке, заголовки переводятся на русский язык. Районная газета «Браслаўская звезда» <http://www.braslav-star.by/> для улучшения видимости сайта в поисковых системах переводит на русский язык не только заголовки, но и некоторые тексты. Подобные приемы за короткий срок позволяют увеличить посещаемость изданий.

Профессор БГУ Нина Мечковская в этой связи совершенно верно отмечает, что «в силу коммерциализации производства контента для каналов массовой коммуникации (Интернет, СМИ, кинопрокат и др.) в условиях галопирующего прогресса и распространения информационных технологий функциональная полнота и самодостаточность национальных языков в сферах массовой коммуникации ослабевает – подобно тому, как суверенитет отдельного государства в силу глобализации становится все более ограниченным» [7]. По нашему мнению, это также является серьезной проблемой.

Продвижение литературно-художественных изданий в Интернете, разумеется, не ограничивается лишь оптимизацией заголовков. Необходимо учитывать и ряд других факторов. В частности, это касается визуализации информации. Роль журналиста меняется, просто писать хорошо уже недостаточно, необходимо делать свой материал интересным за счет графики, фото, видео. В последнее время многие новостные интернет-сайты стали уделять большое внимание качественным фотоиллюстрациям. По этой причине веб-редакторам сайтов <http://www.kimpress.by/> и <http://www.lim.by/> стоит обратить внимание на создание фотогалерей.

При помощи текста в Интернете можно передать не так много информации. Потому в веб-журналистике востребована мультимедийность в самых разных формах (фото, слайд-шоу, инфографика, видео). С помощью фотографий детали события представляются более полно. Звук воздействует эмоционально и усиливает влияние текстов и фото. Наконец, еще лучше, если публикация снабжена видеосюжетом. Примечателен в этом смысле опыт сайта <http://www.lim.by/>, где в разделе “Медиа” размещены оригинальные аудиозаписи произведений Янки Купалы, Якуба Коласа, Владимира Короткевича, Пимена Панченко, Наума Гальперовича, Татьяны Сивец и других белорусских авторов.

Для мировой системы СМИ в последнее время серьезным вызовом стали социальные медиа. По мнению ряда зарубежных экспертов, социальные медиа способны играть роль новостных веб-ресурсов, а пользователи будут читать новости непосредственно в соцсетях, а не на сайтах СМИ. В Беларуси и странах СНГ наиболее эффективно продвижение сайтов традиционных СМИ в социальных сетях «В Контакте» и «Одноклассники». За рубежом значительная часть трафика на сайты газет приходит с Facebook. Достаточно успешным может быть также публикация новостей в Twitter, в том числе с использованием тематических хэштегов.

По мнению исследователей из Санкт-Петербургского университета И. А. Быкова и О. Г. Филатовой, «социальные медиа сегодня являются серьезным конкурентом традиционным СМИ и становятся самыми посещаемыми ресурсами в Интернете (особенно это касается блогов и социальных сетей). Пользователи меняют привычные информационные и развлекательные интернет-сайты на социальные медиа, которые становятся для них главными источниками информации» [8].

Данный тренд – создание собственных страниц в социальных медиа для взаимодействия с пользователями – наблюдается и в

белорусских СМИ. Примером может служить сайт журнала Arche <http://www.arche.by/>, который завел аккаунты в популярных социальных сетях. В Twitter новости журнала читает 270 человек, на Facebook издание имеет 348 подписчиков, а в LiveJournal с новостями сообщества журнала регулярно знакомятся 136 человек.

В июне 2011 г. свою официальную Twitter-страницу <https://twitter.com/kulturaBY> открыло и Министерство культуры Беларуси. За время ее существования опубликовано около 1000 твитов. Каждый день в ленте появляется несколько сообщений. За Twitter-страницей Министерства культуры следят более 600 читателей. Это довольно неплохой показатель. Содержание аккаунта включает в себя новости культуры, разговоры с другими пользователями, гиперссылки на различные ресурсы, а также ретвиты. При помощи хэштегов объединяются группы сообщений по схожим темам.

Продвижение сайта в сети «В Контакте» также имеет свою специфику. Популярность группы в этой социальной сети измеряется рядом показателей: это количество участников, статистика просмотров группы, количество и качество комментариев. Продвижение «В Контакте» хорошо срабатывает в том случае, если основной аудиторией сайта является молодежь 14–25 лет. По схожим критериям можно измерить эффективность продвижения в социальной сети Facebook, ядром которой выступают пользователи в возраст от 19 до 35 лет. Таким образом, создание групп в социальных сетях и их грамотное сопровождение позволит значительно увеличить аудиторию сайтов, посвященных культуре и искусству.

Популяризировать сайты литературно-художественных изданий можно и с помощью приглашенных блогеров. Довольно часто блоги сегодня можно встретить не только в «Живом журнале», но и непосредственно на веб-ресурсах многих интернет-СМИ. Блоги дают возможность СМИ расширить свою аудиторию и получить дополнительный контент. Блогеры очень часто заинтересованы вести интернет-дневник на сайте интернет-издания, поскольку это положительно влияет на их личный имидж как экспертов, дает возможность распространять собственные мысли и идеи, вступать в дискуссии с читателями.

По каким же критериям в итоге можно понять, что сайт литературно-художественного издания развивается успешно? Показателями эффективности работы веб-ресурса, в частности, являются следующие: посещаемость (трафик); цитируемость (количество упоминаний другими сайтами родственной тематики); активность пользователей (число комментариев, глубина просмотра); количе-

ство проиндексированных страниц; количество внешних ссылок на сайт (в том числе с форумов, блогов, социальных сетей). При определении концепции развития интернет-версии необходимо учитывать названные критерии.

Проанализируем посещаемость литературно-художественных газет и журналов. По данным рейтинга Liveinternet, сайт редакционного-издательского учреждения «Літаратура і мастацтва» <http://www.lim.by/> в августе 2012 г. ежедневно посещало 54 человека. Достаточно скромный показатель. Похожие цифры демонстрирует и счетчик «Акавита», установленный на сайте РИУ «Культура і мастацтва» <http://www.kimpress.by/>, – в среднем 172 уникальных посетителя в день. Для сравнения, по данным «Акавиты», мультимедийный сайт журнала Arche ежедневно посещает около 600 человек.

Перенести печатную версию в Интернет несложно. Вот только результаты этого присутствия, как мы видим, не всегда убедительные. Публикация «клонов» в Интернете – давно пройденный этап. Наибольший успех сегодня обеспечен модифицированным онлайн-версиям традиционных СМИ, которые не копируют газеты, а обновляются в режиме реального времени, предоставляют возможность комментирования публикаций, предлагают читателям различные интерактивные и мультимедийные сервисы [9].

Перспективным направлением эволюции литературно-художественных изданий можно назвать создание версий для планшетных компьютеров, в том числе приложений для iPad, iPhone, Android, Windows Phone. В России первой iPad-версию весной 2010 г. запустила газета «Ведомости». В июле того же года к ней присоединилась «Комсомольская правда». Для Беларуси названные тенденции пока не столь значимы. Проведя мониторинг мобильных медиа нашей страны, мы выявили, что белорусская веб-журналистика практически не участвует в разработке интернет-приложений. Возможно, это можно объяснить тем, что рынок планшетных компьютеров в Беларуси пока только формируется. Поэтому многие издания ограничиваются разве что созданием мобильных версий сайтов.

Появление мобильных СМИ, безусловно, оказало значительное влияние на систему создания, хранения и распространения информации. Следуя тенденциям современного европейского информационного рынка, ведущие мировые печатные издания стали создавать мобильные версии, делая упор на мобильные и «планшетные» способы подачи информации. Благодаря мобильному доступу в Интернет возник новый сегмент системы СМИ, который можно на-

звать мобильными медиа. Их влияние на творческую деятельность журналиста весьма ощутимо уже сегодня.

По нашему мнению, стратегическими направлениями развития интернет-версий белорусских литературно-художественных СМИ могут стать активное взаимодействие с читателями в социальных сетях, распространение пользовательского контента, увеличение видимости сайтов в поисковых системах по ключевым запросам, а также создание мультимедийного конвергентного информационного продукта и распространение его на новых интерактивных и мобильных платформах.

Литература

1. Бондарева, Е. Л. Літаратурна-мастацкая крытыка ў перыяд грамадскіх рэфармацый: дыялектыка крытэрыяў і жанраў / Е. Л. Бондарева // Выбраныя навуковыя працы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта: у 7 т. Т. 2.: Гісторыя. Філалогія. Журналістыка / Рэдкал.: А. А. Яноўскі (адказ. рэд.) і інш. – Мінск: БДУ, 2001. – С. 463.
2. Сметанина, С. И. Медиа-текст в системе культуры: динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века / С. И. Сметанина. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 382 с.
3. Амзин, А. А. Новостная интернет-журналистика: учеб. пособие для вузов / А. А. Амзин. – М.: Аспект Пресс. – 2011. – 142 с.
4. This Boring Headline Is Written for Google [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2006/04/09/weekinreview/09lohr.html?> – Дата доступа: 10.09.2012.
5. Лукина, М. М. Трансформации журналистского текста в условиях интернет-среды / М. М. Лукина // Вестн. Моск. ун-та. – 2009. – № 3. – С. 54–73.
6. Статистика ключевых слов на Яндексe [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wordstat.yandex.ru/> – Дата доступа: 10.09.2012.
7. Мечковская, Н. Б. Постсоветские языки в условиях государственного суверенитета и расцвета информационных технологий / Н. Б. Мечковская // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2011. – № 2. – С. 75.
8. Быков, И. А., Филатова, О. Г. Технологии Веб 2.0 и связи с общественностью: смена парадигмы или дополнительные возможности? / И. А. Быков, О. Г. Филатова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2011. – Сер. 9. – № 2. – С. 226–237.
9. Новая эра журналистики уже наступила, считают эксперты медиа-рынка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ria.ru/ria70_news/20110510/372697226.html. – Дата доступа: 10.09.2012.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ИМИДЖА ТЕЛЕВЕДУЩЕГО

В статье «Особенности создания имиджа телеведущего» сделан акцент на анализе способов конструирования имиджа ведущего телепрограммы и этапах формирования имиджа. Привлекается опыт российского телевидения различных эпох – советского и постсоветского периодов. Обозначены основные имиджеобразующие факторы, а также требования, предъявляемые к личностным качествам телеведущего.

S. Guskova

In «Features the image of a TV presenter», focuses on the analysis of the ways of constructing the image of the leading TV shows and stages of the image. Russian television experience involved different eras – the Soviet and post-Soviet period. Outlines the key factors of formation of image, as well as requirements for the personal qualities of the TV presenter.

В эпоху Интернета, перехода СМИ, воспринимаемых традиционно в печатном формате, на новую, электронную платформу, тем не менее, нельзя недооценивать роль телевидения и степень его воздействия на аудиторию. Сообщения, транслируемые по телеканалам, одновременно воздействуют на зрение и слух, в чем усматривается главная отличительная черта от печатных средств массовой информации. Важная особенность телевидения – личностный, доверительно-интимный характер телевизионного общения.

Технологические возможности телевидения создают условия для того, чтобы у зрителя сформировались три своеобразных состояния общения: «эффект присутствия», «эффект диалогичности» и «эффект доверительности». Благодаря этим эффектам телевидение выступает мощным коммуникационным фактором, воздействующим на психологию людей разного возраста, формирующим их мировоззрение [1].

Эффективность телевизионного общения с массовой аудиторией определяется личностным имиджем телеведущих, что в большей степени характерно для интерактивного телевидения, у которого, судя по всему, большое будущее. Поясним, что под «имиджем» понимаем искусственный образ, формируемый в общественном или индивидуальном сознании. При этом инструментом формирования имиджа выступают, в том числе, средства массовой информации, в особенности если речь идет об имидже телеведущего.

По мнению И. Л. Кириллова, одного из первых дикторов отечественного телевидения, ставшего впоследствии руководителем Школы дикторов, диктор – это не просто лицо, читающее текст у микрофона, а личность, которая стремится воздействовать на зрителя умным доверительным разговором.

Человек, выступающий перед столь обширной аудиторией, какой являлась телеаудитория, облакался огромной ответственностью, ведь на него смотрела и его слушала почти вся страна, его слова могли оказать мощное воздействие на сознание людей, что сам он точно осознавал. Поэтому особое значение придавалось человеческим и профессиональным качествам диктора, его способности вызвать полное доверие и уважение зрителей.

В советский период при отборе кандидатуры для выступления в телеэфире меньше всего имелась в виду «телегеничность», т.е. способность выглядеть «красиво» в кадре. Особое значение придавалось дикторским способностям, грамотно поставленной речи, эрудированности, уровню образования. Сегодня все «немного» по-другому. Во многом успех у зрителей той или иной программы определяется обаянием личности телеведущего.

Тем не менее, незыблемым остается требование к **коммуникабельности телеведущего, умению установить** контакт с аудиторией, вызывать у нее ощущение того, что он видит своих зрителей, умеет улавливать их настроение и ожидания. Кроме того, важно, чтобы аудитория понимала, что человеку с экрана самому интересна его работа, темы его выступления или разговора в прямом эфире. Важно не просто показать, что телеведущему это интересно, важно, чтобы это было ему действительно интересно. И это в значительной степени способствует созданию его имиджа, даже шире – образа. Как пример – равнодушие, эмоциональность Аркадия Мамонтова в его «Специальном корреспонденте». Чувствуется «вживание», «вчувствование» в тему, эмпатия, преимущественно характерная для женщин, и тем самым в большей степени положительно воспринимаемая аудиторией в случае с ведущим-мужчиной.

Телеведущий сам должен ответственно подходить к созданию личного имиджа на экране, однако не заикливаясь лишь на видимом. Как справедливо замечает П. С. Гуревич, «грустно, когда внешний облик, телесность остаётся единственным и самодостаточным средством персонификации» [1]. В погоне за красотой ведущие часто забывают о своем духовном, культурном, нравственном богатстве.

В книге «Имиджелогия. Секреты личного обаяния» В. М. Шепель говорит: «Благоприятные внешние данные являются тем природным достоянием, которым следует умело распорядиться. Как в личной жизни, так и в профессиональной деятельности... Вне всякого сомнения, красивым людям легче создать эффект личного обаяния. На кино- или телеэкране наш взор выхватывает и запечатлевает в памяти образы внешне привлекательных людей. Не однажды проводя эксперименты, психологи убеждались, что из десяти случаев, по меньшей мере, в восьми наше первоначальное впечатление о других складывается по их внешности» [2].

Каковы же эталоны внешней привлекательности или, как говорят имиджмейкеры, «смотрибельности» телеведущего? Многие специалисты по этому вопросу выделяют следующие эталонные качества: здоровый вид, гармония черт лица, красивые волосы, стройная и пропорциональная фигура, белые и ровные зубы, приятно звучащий голос, выразительность жестов, живой ум, доверительность. Именно эти внешние приметы прежде всего **бросаются нам в глаза**, когда включаем телевизор. Таким образом, при создании имиджа и в целях повышения эффекта своей «смотрибельности» на экране телеведущему следует иметь в виду **логику зрительского восприятия телевидения**, а потому придавать важное значение названным качествам [3].

Обратимся к перечисленным качествам телеведущего.

1. Здоровый вид. Это первое по значимости качество внешне привлекательного образа телеведущего. Его внешний вид должен излучать здоровье и оптимизм.

Здоровые люди наиболее работоспособны, предрасположены к творчеству, им свойственны общительность и чувство юмора. Нездоровый, уставший человек не сможет выглядеть на экране эффектно: глаза, поза, мимика обязательно выдадут его подавленное внутреннее состояние. Такие требования применимы ко всем видам телепрограмм – как информационным, так и аналитическим.

2. Гармония черт лица. Это качество имеет особое значение для всех телеведущих, но особенно для работающих в информационных программах, выпусках новостей, где поза статична и неподвижна и основное внимание телезрителей приковано к лицу. Этих телеведущих часто показывают крупным планом. Поэтому следует строже подходить к отбору теледидкторов по физическим параметрам лица. Что касается ведущих авторских программ, шоу и других, то здесь обязательное условие – отсутствие явно выраженных недостатков на лице (к примеру, «Специальный корреспондент» с Марией Ситтель).

3. Красивые волосы. Это весьма желательная составляющая имиджа телеведущего. Но если природа не оказалась щедра, недостаток можно компенсировать хорошо уложенной прической, которая, соответствуя типу лица, «работает» на ведущего.

4. Стройная и пропорциональная фигура. Далеко не все наделены хорошей фигурой. Но это не должно быть предметом особых переживаний. Наличие стройной и пропорциональной фигуры – желательное, но не категоричное требование к работе телеведущего. Поэтому честолюбивому телеведущему следует уделять больше времени поддержанию своей физической формы. В большей степени пристальное внимание соблюдению подобного параметра следует уделять ведущим женского пола. Не будет излишним привести тезис отечественного специалиста по невербальной коммуникации Г. Е. Крейдлина: «Наряду с такими параметрами, как культура, национальность, раса, возраст, общественное положение, физическое и психическое состояния собеседников, отношения их друг к другу, которые во многом определяют характер течения диалога, важную роль в коммуникации играют также гендер и гендерные роли» [4].

5. Белые, ровные зубы. Это категорическое требование. Если у телеведущего больные дёсны и нездоровые зубы, это обязательно будет видно на экране, особенно если передача идёт крупным планом. Белые ровные зубы дают возможность телеведущему красиво улыбаться, излучать оптимизм. Уместно упомянуть об «эффекте смайла», широко используемом в американской и японской практике деловых людей и средствах массовой информации.

6. Приятно звучащий голос. Вокал – это главнейшее вербальное средство телеведущего, играющее важную роль в создании имиджа. Голос телеведущего должен обладать приятным тембром, быть гибким, пластичным, нагруженным эмоциональной теплотой (хороший пример – звонкий голос Ольги Шелест). Для «корректировки» голоса, его звучности существует немало упражнений, которые, однако, требуют регулярного обращения к ним.

7. Выразительность жестов. Жесты так же, как и лицо, активно участвуют в создании имиджа, несут огромное количество информации. Жесты – это необходимый коммуникативный инструмент телеведущего, а потому владеть техникой жеста – обязательное требование к работе профессиональных телеведущих. Существуют как желательные, так и нежелательные для телеведущего жесты, поэтому знание основ невербального общения очень важно.

8. Живой ум. Человек, обладающий гибким, живым умом, всегда интересен и собеседнику и зрителю. Богатое воображение, дар

импровизации, умение нестандартно мыслить, живо реагировать на события, происходящие вокруг, – великолепные качества, которые желательно иметь телеведущим. Особенно такой критерий прослеживается в юмористических передачах, где предоставлено широкое поле для импровизации (как примеры, «Большая разница» с ведущими Иваном Ургантом и Александром Цекало).

9. Доверительность. Это качество бесценно для телевизионного общения. Ведущий призван демонстрировать своё искреннее отношение к тому, о чём он рассказывает с экрана. Важно, чтобы он уважительно относился к своему собеседнику, тактично воспринимал его мнения и переживания в эфире. Такое качество свойственно ведущим авторских программ, которые ведут беседу с людьми на различные темы.

Главные характеристики имиджа в сфере деятельности СМИ можно описать, учитывая три обстоятельства:

– *во-первых, имидж коммуникатора всегда упрощен по сравнению с объектом;*

– *во-вторых, этот имидж как бы живет самостоятельной жизнью в сознании аудитории, значит, динамичен и может изменяться;*

– *в-третьих, он находится между реальным и желаемым, восприятием и воображением [3].*

Сам же процесс формирования имиджа можно разбить на этапы:

1. Выявление целевых групп, с которыми журналист, в первую очередь, собирается взаимодействовать.

2. Изучение пристрастий читателей, радиослушателей, телезрителей, с которыми индивидуальный коммуникатор предполагает взаимодействовать, поскольку образ, который он собирается создавать, должен отражать ожидания реальной и потенциальной аудитории.

3. Подбор журналистом и «примеривание» адекватного типажа, называемого еще «социальной ролью» коммуникатора.

4. Привлечение внимания к персоне журналиста. Психологи по этому поводу замечают: говорить мы начинаем прежде, чем произносим первые слова. Следовательно, внешность, одежда, манера держаться и еще многое другое определяют едва ли не с первых мгновений коммуникативного контакта перспективность взаимоотношений коммуникатора и коммуниканта.

Как показывает практика СМИ и проведенные нами опросы журналистов, в качестве **доминирующих** можно назвать три составляющих «работающего» имиджа:

- умение говорить «на языке» своей аудитории;
- знание того, что именно сегодня ее волнует;
- острота ума и чувство юмора телеведущего.

Кроме того, журналист должен сам для себя или с помощью профессиональных имиджмейкеров дать ответы на четыре простых вопроса:

- *Чего я хочу добиться как профессионал?*
- *Что я могу (или природой мне даровано лишь это)?*
- *Кто я сегодня как личность (с учетом воспитания, образования и т.п.)?*
- *Что я должен сделать для того, чтобы добиться результата?* [5].

От адекватности восприятия существующего на данный момент имиджа самим ведущим, при желании (и необходимости) его корректировки во многом зависит как собственная успешность работника СМИ, так и успешность программы (а часто и канала) в целом.

Литература

1. Гуревич, П. С. Приключения «имиджа»: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия / П. С. Гуревич. – М.: Искусство, 1991. – 221 с.
2. Шепель, В. М. Имиджелогия. Как нравиться людям / В. М. Шепель. – М.: Народное образование, 2002. – 576 с.
3. Спиллейн, М. Создайте свой имидж: руководство для женщин / М. Спиллейн. Пер с англ. – М.: ОЛМА-пресс, 1996. – 149 с.
4. Крейдлин, Г. Е. Мужчина и женщина в невербальной коммуникации / Г. Е. Крейдлин. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.
5. Зверинцев, А. Б. Коммуникационный менеджмент: Рабочая книга менеджера PR / А. Б. Зверинцев. – СПб.: Союз, 1997 – 288 с.

Таццяна Дасаева

«МАРАЛЬНАЯ ЗМЯСТТОЎНАСЦЬ ТАЛЕНТУ...» (Янка Брыль і Міхась Стральцоў)

У артыкуле асвятляецца ўзаемадзеянне творчых і чалавечых лёсаў беларускіх пісьменнікаў Я. Брыля і М. Стральцова.

T. Dasayeva

The article highlights the interaction of creative work and personal fates of Belarusian writers Y. Bryl and M. Streltsov.

90-гадовы юбілей доктара філалагічных навук прафесара, Заслужанага дзеяча навукі Рэспубліка Беларусь, вядомага беларускага кінакрытыка Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай супаў з юбіляямі выдатных беларускіх пісьменнікаў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Уладзіслава Галубка, Цішкі Гартнага, Максіма Танка, Міхася Стральцова.

«Мы неяк забываем, што літаратура – гэта не адны толькі паасобна ўзятыя ці выстраеныя паводле пэўнага ранжыру імёны і кнігі. За імі заўсёды непаўторны водар часу, знікненне адных і нараджэнне другіх традыцый, складанае ўзаемадзеянне творчых і чалавечых лёсаў...» [4, с. 530].

Гэтыя словы належаць М. Стральцову. Яго сучаснікамі былі М. Танк, Я. Брыль, А. Адамовіч. Але найбольш блізім, быў для яго Я. Брыль.

Творчыя і чалавечыя лёсы Я. Брыля і М. Стральцова цесна судакраналіся, нягледзячы на дваццацігадовую розніцу ва ўзросце. Найперш складваліся творчыя стасункі, у якіх ёсць свая прадгісторыя.

У 1963 г. з выхадам у свет кнігі «Роздум і слова» Я. Брыль засведчыў далучэнне да сваёй мастацкай творчасці яшчэ і літаратурна-крытычную дзейнасць. Абумоўлена гэта было яго асабістай адказнасцю за тое, што адбываецца ў літаратуры. Я. Брыль пісаў: «Думка, што час ад часу вяртаецца: чаму я так часта адчуваю сябе адказным у нашым, перш за ўсё культурным, жыцці за ўсё, нібы па прывычцы з таго часу, калі нас, хто клапаціўся аб гэтым, было вельмі мала...» [3, с. 230].

Уласны пісьменніцкі вопыт Я. Брыля, яго праца рэдактарам Дзяржаўнага выдавецтва БССР, у часопісах «Малодосць», «Полымя», сакратаром праўлення СП БССР, у рэдакцыйным савеце выдавецтваў «Мастацкая літаратура», «Юнацтва» і інш. давалі магчымасць рэгулярна сачыць за літаратурным працэсам, знаёміцца з новымі творами беларускіх пісьменнікаў.

«Многа чытаю па службе. Колькі да суму шэрага! І ў рукапісах, і друкаванага... І як жа хочацца, як у духмень, каб хтосьці ўсю гэтую шэрасць перакрэсліў маланкай сапраўднага таленту...» [2, с. 85], – пісаў Я. Брыль.

Ён хацеў уплываць на літаратурны працэс, змагаўся з шэрасцю, бяздарнасцю ў літаратуры, выяўляў таленавітых аўтараў.

«Вядомых пісьменнікаў тут вельмі мала. Яшчэ і яшчэ раз вучуся мудрасці шанаваць нашага брата не па гучнасці імя, пазнаваць, знаходзіць у кожным штосьці цікавае, патрэбнае, значнае для справы, якой мы служым кожны па меры сваіх сіл.

Сумна толькі ад бяздарнасці актыўнай, нахабнай, якую не вельмі, не надоўга збянтэжыш праўдай вострай крытыкі.

Жорсткасць! Талстой быў у такіх выпадках жорсткі. Права на гэта даюць твае святыя адносіны да справы, чысціня тваіх рук» [2, с. 290], – разважаў Я. Брыль.

Можна лічыць, што сур'ёзныя творчыя кантакты паміж Я Брылём і М. Стральцовым узніклі тады, калі крытык высока ацаніў творчасць маладога аўтара ў артыкуле «З добрай, сумнай усмешкай» (1967), прамеркаваным да 30-годдзя М. Стральцова, адзначыў, што «проза гэтага пісьменніка лірычная ў самым высокім значэнні гэтага паняцця, што яна безумоўна адтуль, дзе пачынаецца сапраўдная літаратура» [3, с. 57].

Поспех маладога прайзіка крытык звязаў з рысамі яго характару: «Пра што б, пра каго б ні пісаў Стральцоў, на кожнай яго старонцы я перш за ўсё бачу аднаго і галоўнага героя: абаяльны вобраз самага аўтара, чалавека высокакультурнага і сардэчнага, з позіркам вострым на праўду і няпраўду, інтэлігента з народных працоўных нізоў, які няблага засвоіў нялёгкую і складаную мудрасць часу. Шчыры чалавек, відущчы пісьменнік ідзе па жыцці з добрай і сумнай усмешкай» [3, с. 59]

У канцы артыкула Я Брыль адзначыў, што да Стральцова прыйшла сталасць, калі вайстрэйшым робіцца пачуццё адказнасці за тое, што ты робіш і чаго не паспеў. «Як мастак, – сцвярджаў крытык, – Міхась ідзе насустрач гэтай адказнасці з хваляваннем і трывогай, якія толькі і могуць дапамагчы яму ў пошуках» [3, с. 59–60].

У 1967 г. з'яўляецца артыкул М. Стральцова «Словы ўдзячнасці», у якім ён віншуе Я. Брыля з 50-годдзем, выказвае ўдзячнасць за добрае слова пра яго творчасць, бо, як ён перакананы, іншы раз, «можа, і аднаго добрага, у час сказанага слова бывае дастаткова, каб не збаяцца той, здаецца, невыносна дзёрзкай веры ў сябе, якую каторы ўжо раз з баязлівай бязлітаснасцю заганыў на самае дно душы, і вось цяпер, не адным тобой дазволенае, дадзена ёй права рухаць гарамі і ствараць. Ну, якія ўжо там горы, але за дазвол дзякуй, шчырае дзякуй. Вось так» [4, с. 487].

М. Стральцоў раскрывае рысы чалавечай і творчай індывідуальнасці Я. Брыля, лічыць, што маладым пісьменнікам трэба вучыцца у яго сціпласці і патрабавальнасці да сябе, сцвярджае, што ў беларускім апавяданні існуе школа яго імя, і ў Брыля трэба вучыцца майстэрству.

У загаданым артыкуле С. Стральцоў пачынае даследаваць праблему лірызму ў прозе. Ён разглядае лірызм як шматгранную мастацкую з'яву, што дыктуе законы мове, структуры твора, выконвае

жанраўтваральную функцыю, удзейнічае на суадносіны лірычнага і эпічнага ў мастацкай прозе.

Так пачаўся дыялог Настаўніка і Вучня, які ператварыўся ў дыялог майстроў слова, кожны з якіх прадстаўляў сваё пакаленне і ўвасабляў яго светаадчуванне ў літаратурных творах. Артыкулы Я. Брыля і М. Стральцова – гэта не абмен кампліментамі, а глыбокі роздум над жыццём і надзённымі праблемамі літаратуры.

Я. Брыль быў для М. Стральцова ўзорам чалавека, пісьменніка, крытыка. Высокія крытэрыі мастацтва ён вывараў па Брылю, настаўнікамі якога былі Талстой, Бунін, Гарэцкі – любімыя пісьменнікі самога М. Стральцова.

Высокую ацэнку далейшай творчасці М. Стральцова даў Я. Брыль і ў сваім артыкуле «Жыццё і літаратура» (1968), дзе быў зроблены агляд твораў беларускай літаратуры за апошнія два з паловай гады.

Спачатку Я. Брыль з горыччу засведчыў агульны нізкі ўзровень большасці працытаных твораў: «Чытаючы нашу прадукцыю апошніх год не выбарачна, а падрад, я зачаста хацеў на панылай, прыстойненькай літаратурнай роўнядзі сустрэць ці ўзлёт гармадзянскай мужнасці, якая разварушыла б сонную ціхмень, ці горды ўсплеск іскрыстага таленту, што напаіў бы душу высокай радасцю жыцця, ці глыбокую свежую думку – мудра спакойны, сумленна смелы, на доўгае, на вечнае разлічаны пісьменніцкі роздум. Мала, трывожна мала ў нас такіх сустрэч!» [3, с. 75].

І ўсё ж Я. Брыль знайшоў выключэнні, якія палічыў ўдалымі. У ліку першых твораў, у якіх раскрывалася тэма Вялікай Айчыннай вайны, ён назваў аповесць М. Стральцова «Адзін лапаць, адзін чунь». «Гэта, на маю думку, бясспрэчная ўдача таленавітага, удумлівага празаіка. Гэта – глыбока адчутая і да шчыmlівай радасці сардэчна пададзеная паэзія дзіцячай чысціні, пракляцце вайне, гімн чалавечнасці» [2, с. 78], – усхавалывана пісаў Я. Брыль.

Не засталіся па-за ўвагай крытыка і новыя напрамкі ў творчасці М. Стральцова. «Я не спяшаюся гаварыць пра ягоныя поспехі ў вершах. Затое апошняя яго праца, эсэ “Ад Максіма кніжніка пачатак...” падабаецца мне плённым спалучэннем вобразнасці, думкі, спалучэннем мастацкай прозы і крытычнага даследавання – на мяжы высакаўснага жанравага сплаву, вельмі рэдкага ў нас і вельмі патрэбнага. Верыцца – тут будзе ў М. Стральцова толк» [2, с. 79], – адзначыў крытык.

Я. Брыль не памыліўся ў сваіх прагнозах: Неўзабаве з’явіліся эсэ М. Стральцова «Шырокасць» пра К. Чорнага, «Чалавек з Малой Багацькаўкі» пра М. Гарэцкага і інш.

У 1978 г. пабачыла свет кніга Я. Брыля «Трохі пра вечнае», якую аўтар лічыў працягам зборніка «Роздум і слова». М. Стральцоў у 1979 г. піша на яе рэцэнзію пад назвай «Служэнне». Ён не толькі аналізуе артыкулы, лірычныя мініяцюры, нататкі, эсэ Я. Брыля, але дапаўняе сваё разуменне лірызму у мастацкай прозе, адзначае, што лірычнасць – катэгорыя не толькі эстэтычная, але і этычная. М. Стральцоў прадкрэслівае, што Я. Брылю лірычнасць бачыцца якасцю маральнай.

Аўтар рэцэнзіі адзначае, што «слова Брыля – уплывовае слова» [4, с. 537]., яно многа значыць для чытача, пісьменніка. Для самага М. Стральцова было важна высніць, што Я. Брыль лічыць вызначальнай вартасцю таленту. «Брыль, відаць, не так далека ўхіляецца ад ісціны, калі пераносіць цэнтр цяжару на маральную змястоўнасць таленту, пераклікаючыся ў гэтым з вядомай думкай Талстога аб трох умовах творчасці, што ўключаюць маральныя адносіны да прадмета адлюстравання, прыгажосць формы і шчырасць» [4, с. 538], – пісаў М. Стральцоў. Рэцэнзент завастраў ўвагу на тым, што «Брыль пастаянна нагадвае пра месца і ролю мастацтва ў чалавечым жыцці» [4, с. 541].

У працяг разважанняў пра маральную змястоўнасць таленту М. Стральцоў адзначае: «Брыль валодае добрым і спагадлівым талентам распазнання ўсяго новага і па-мастацку значнага ... у яго асобе гэтае новае і значнае набывае шчырага прыхільніка і прапагандыста!. Асабліва ўважліва сочыць ён за творчасцю маладых і ўмее па-маладому захоплена радавацца чужою поспеху, удачы» [3, с. 543].

Да глыбіні душы кранаюць чалавечыя адносіны гэтых пісьменнікаў. Я. Брыль па-бацькоўскаму цёпла і і прязны ставіўся да М. Стральцова. Ведаў няпростыя калізіі яго асабістага жыцця, спачуваў, маральна падтрымліваў, застаючыся пры гэтым надзвычай далікатным, тактоўным. Да апошніх хвілін жыцця М. Стральцова ён быў побач. Балюча перажываў заўчасную смерць таленавітага пісьменніка, выдатнага чалавека, малодшага сябра.

Ураджаюць успаміны Я. Брыля пра апошнія дні М. Стральцова. «6-га я быў пры ім. Калі, вітаючыся, пацалаваў яго ў лоб і, заплакаўшы, апаў вачыма ў падушку, расхвляваўся і ён. Калі развіталіся, ён сказаў: «Мне без вас нельга» А у гутарцы нашай нялёгка было трымацца на нейкім аптымізме...

Распластаны, парэзаны, падключаны да кропельніцы, да гно-есцёку, да гумавай трубкай кармлення, бездапаможны, як дзіця. Асабліва бачыліся мне, упершыню ў жыцці, яго босыя ногі... І пры

ўсім гэтым ягоная ўсмяшка. Праз усе пакуты. А колькі ж Божа наш, адзіноты! Якое нашаму брату хапае і так.

А ён ад нас адарваны з крывёю. Мне горка ад таго, што я замала, засуха адказваў на яго прыхільнасць. А пра яе мне і Віктар (Карамзаў) сказаў, калі мы з ім сядзелі ноччу» [1, с. 177], – з болем пісаў Я. Брыль.

Сярод заўчасна пайшоўшых з жыцця таленавітых пісьменнікаў, якія не змаглі рэалізаваць свой творчы патэнцыял – М. Багдановіч, М. Гарэцкі, К. Чорны – ён назваў і М. Стральцова.

Не памыліўся М. Стральцоў, калі пісаў пра свайго старэйшага таварыша па пяру: «У ім таленавіта, шчасліва, зайздросна спалучаюцца актыўная, яркая чалавечая асоба і выдатны пісьменнік» [4, с. 437]. Ён радаваўся, што зласліўцы не знойдуць у Я. Брыля відавочных несупадзенняў, што «бываюць паміж чалавечай асобай пісьменніка і ягонай творчасцю» [4, с. 437].

«Вышэй за ўсе – чалавечнасць!» Сваё духоўнае крэда Я. Брыль рэалізаваў не толькі ў мастацтве, але і ў жыцці. Яго адносіны да М. Стральцова (і не толькі да яго) яскравы прыклад таму. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем М. Стральцова, што літаратура – гэта не толькі імёны і кнігі («не, не адны толькі кнігі, хоць шмат чаго памясцілася і ў іх» [4, с. 536]), а яшчэ ўзаемадзеянне творчых і чалавечых лёсаў, дзе так неабходныя шчырасць, спагада, добразычлівасць, гатоўнасць прыйсці на дапамогу. Усё тое, што мы называем чалавечнасцю.

Літаратура

1. Брыль, Я. Вячэрняе: Лірычныя запісы і мініяцюры. – Мінск: Маст. літ. 1994. – 3650 с.
2. Брыль, Я. Жменя сонечных промняў. – Мінск: Беларусь, 1965. – 232 с.
3. Брыль, Я. Трохі пра вечнае: Артыкулы, лірычныя нататкі, эсэ. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 360 с.
4. Стральцоў, М. Выбранае: Проза, паэзія, эсэ. [Прадм. А. Адамовіча] – Мінск: Маст. літ., 1987. – 607 с.

Павел Дарохін

МАСАВАЯ КУЛЬТУРА Ў КАРЫКАТУРЫ БССР 1970–1980-х гг.

Данная стаття посвящена проблеме развития карикатуры в Беларуси как части СССР в соответствующий период в качестве явления массовой культуры. В статье проанализированы особен-

ности карикатуры в контексте массовой культуры, те её свойства, которые отличают её от других видов средств массовой информации. Также в статье рассмотрены проявления массовой культуры того времени, нашедшие своё отображение в карикатуре. Автор делает вывод о двойственном характере карикатуры, которая, с одной стороны, противопоставляет себя массовой культуре, с другой стороны, является неотъемлемой её частью.

P. Dorokhin

This article is devoted to the problem of development of caricature in Belarus as a part of USSR in coincident period as a phenomenon of popular culture. The article analyses the features of caricature in the context of popular culture, those of its properties, which distinguished it from other types of media. The article is also regards to demonstrations of popular culture of that time, which have been reflected in the caricature. The author makes conclusion about ambivalent nature of caricature, which on the one hand opposes itself to popular culture on the one hand, and it is an integral part of it on the other hand.

Друкаваныя СМІ – гэта не заўсёды толькі тэкст, часам не менш важную ролю граюць графічныя сродкі падачы інфармацыі. У дадзеным артыкуле разглядаецца пытанне адлюстравання масавай культуры ў карыкатуры газет і часопісаў (у асноўным, пры напісанні браліся матэрыялы сатырычнага часопіса «Вожык») акрэсленага перыяду. Уласна кажучы, карыкатура ў перыядычных выданнях таксама з’яўляецца адной з праяў масавай культуры. Па-першае, росквіт карыкатуры пачынаецца падчас пашырэння магчымасцяў (з аднаго боку рост адукаванасці насельніцтва, з другога – тэхнічныя новаўвядзіны ў друкарскай справе пачынаючы ад вынаходніцтва напрыканцы XVIII літаграфіі) прэсы ў XIX стагоддзі, хоць лёгкасць успрымання карыкатуры была асэнсавана яшчэ ў дапрамысловы перыяд (лубок). Па-другое, карыкатура вылучаецца асаблівасцямі, характэрнымі для масавай культуры. Карыкатура нярэдка абапіраецца на ірацыянальнае, эмацыйнае. Карыкатура фарміруе масавую сацыяльную міфалогію, карыстаецца архетыпамі, сюжэты паўтараюцца. Гэта было характэрна для папярэдняга перыяду (складванне пэўнай іканаграфіі, сукупнасці персанажаў, якія мала адрозніваліся ў творах таго ці іншага аўтара), але дадзеная тэндэнцыя захоўвалася ва ўсялякім выпадку да сярэдзіны 1980-х гадоў. Лёгка пазнавальнымі былі вобразы чыноўніка, лайдака, п’яніцы, персанажаў знешняй палітыкі. У

дадзены перыяд атрымаў распаўсюджанне і іншы падыход – фармаванне стэрэатыпнага аўтарскага вобраза «сярэдняга чалавека» [1 с. 45], без акрэсленых сацыяльных рысаў. Такім чынам, для карыкатуры таго часу была характэрнай стэрэатыпізацыя.

Эскапізм. Згодна з Шастаковым, «задача «масавай культуры» заключаецца ў тым, каб адцягваць, супакойваць і абнадзейваць» [2, с. 60], але ці характэрна гэта для карыкатуры? Магчымасці карыкатуры ва ўплыве на масавую свядомасць даюць неадназначны адказ. Так, з аднаго боку карыкатура можа быць на вострыні крытыкі існуючага ладу, эліты не жадаюць падавацца смешнымі, але нельга перабольшваць магчымасці сатыры. Калі браць карыкатуру БССР дадзенага перыяду, то можна заўважыць, што сатыра ў адносінах да з’яў у межах краіны была вельмі абмежаванай. У асноўным крытыка не была скіраванай на напрамак развіцця грамадства ў цэлым і не парушала, а наадварот, падмацоўвала існуючы рэжым. Крытыкуючы «асобныя недахопы», карыкатура была ўбудаваная ў структуру тагачаснай афіцыйнай прэсы. Гумар карыкатуры кампенсавалі магчымасць крытыкі ў «сур’ёзных» выданнях, здымаў напружанне, што таксама характэрна для масавай культуры. Акрамя таго карыкатура гутарыла з гледачом на зразумелай мове, ва ўсялякім выпадку, куды больш блізкай, чым мова з’ездаў Партыі. Карыкатура адметная сваім сінтэтычным характэрам [3, с. 4], бо карыстаецца як выявай, так і словам. У цэлым у дадзены час адбываецца спрашчэнне мовы карыкатурыў бок павелічэння значэння менавіта малюнка (пашыраюцца карыкатуры з подпісам «без слоў», або зусім без подпіса), што, магчыма, гаворыць аб імкненні да спрашчэння ўспрымання інфармацыі гледачом, у выніку сам малюнак пачынае выконваць ролю не «знака-прыкметы», а «знака-выраза»[4], бо не толькі ілюструе рэчаіснасць, але і падае адназначную выснову.

Пры гэтым для карыкатуры характэрнымі з’яўляюцца традыцыйнасць і кансерватызм. Бадай што карыкатура ў большай ступені пазбегла ўплыву з боку мадэрнісцкіх плыняў, менавіта з-за сваіх задач быць лёгкапазнавальнай і адназначнай ў трактоўках. Вядома, карыкатура павінна быць забаўляльнай, самая сур’ёзная інфармацыя падаецца ў абгортцы гумару. Такім чынам можна бачыць, што карыкатура перыядычных выданняў з’яўляецца неад’емнай часткай масавай культуры.

Падаецца цікавым, як карыкатура, дзякуючы сваім спецыфічным мастацкім магчымасцям, ілюструе тыя ці іншыя праявы масавай культуры. Перыяд 1970–1980-х гг. вызначаецца з аднаго

боку захаваннем ідэалагічнага кантролю дзяржавы над сферай культуры, з іншага – пэўным распрыгоньваннем прыватнага жыцця чалавека. Усё часцей у карыкатуры ўзнікае вобраз чалавека-спажываўцы, аднак нярэдка ўсё яшчэ ў ідэалагічнай абгортцы. Але ўсё часцей сатырычная трактоўка нейкай з’явы, як парушэння савецкага ладу жыцця замяняецца гумарыстычнай – як чалавечай слабасці. У цэлым, калі для ранейшай карыкатуры была характэрнай трактоўка з’явы як адназначна станоўчай ці адмоўнай, цяпер з’яўляецца і нейтральны погляд. Сама масавая культура ў гэты час прыцягвала значныя змены, у тым ліку пад знешнім уплывам. Карыкатура не магла не адгукнуцца на гэтыя змены, таму з’яўляецца каштоўнай крыніцай даследавання праяў масавай культуры таго часу.

Вялікую ўвагу карыкатуры прыцягвала мода, што, праўда, характэрна не толькі для акрэсленага месца і часу. Сэнсам абсмейвання моды магло быць як простае дасягненне эфекта забаўляльнасці шляхам вызначэння найбольш недарэчных яе рысаў, так і больш аддаленыя мэты, так у Францыі XVIII стагоддзя мода абсмейвалася з-за яе дарагоўлі на фоне фінансавых праблем краіны [5 с. 62], то ў СССР дадзенага перыяду мода была аб’ектам сатыры ў тым ліку і як феномен, які прыйшоў з Захаду, адпаведна ён разбэшчваў савецкага чалавека. Не дзіўна, што вобраз модніка і лайдака ў карыкатуры часта змешваўся. Калі такія моднікі ўтварылі сям’ю, то падобныя бацькі павінны былі абавязкова аддаць сваё дзіця на выхаванне бабулі і дзядулі. Моду таго часу можна вылучыць паводле пэўных атрыбутаў. Нашэнне барады і вусоў. Можна вызначыць дзве хвалі дадзенай моды, якія наклаліся адна на адну – першая, якая пачалася яшчэ ў пачатку 1960-х гадоў (што можна ўбачыць у фільме «3+2», напрыклад) у сувязі з захапленнем творчасцю Хемінгуэя і ўзнікненнем у СССР субкультуры «бітнікаў» [6, с. 14] (слаба звязанай з аналагічнай у ЗША), другая – з канца 1960-х, у сувязі са з’яўленнем субкультуры хіпі, у тым ліку і ў БССР [7] і папулярызацыяй дадзенай з’явы рок-культурай у цэлым. Нашэнне барады маладымі асобамі высмейвалася ў карыкатуры «Вожыка», напрыклад, на малюнку Я. Бусла [8] барадатага маладзёна прымаюць за чалавека састарэлага ўзросту, а на малюнку В. Ціхановіча [9] дзеці, убачыўшы папа, вырашаюць, што гэта стыляга (праўда, само слова «стыляга» ў 1970-я гг. амаль знікае, як анахронічнае). З апошняй з’явай звязана таксама мода на нашэнне мужчынамі доўгіх валасоў, якая захавалася больш чым на дзесяць год. У цэлым барада, вусы і адносна доўгія валасы у працэсе сталення пакалення, зрабіліся атрыбутамі не маладых людзей, а мужчын

сярэдняга ўзросту, што можна назіраць у карыкатуры пачатку 1980-х гадоў. Што тычыцца мужчынскай моды ў цэлым, асабліва 1970-х гадоў, то яна не вылучаецца нейкімі асаблівасцямі, звычайна вулічнае адзенне – гэта плашчы і капелюшы, на працы – або спецадзенне ў працоўных, або класічны касцюм у канторскіх служачых. Але ў дадзены час рабочае адзенне робіцца больш дэмакратычным, супрацоўнік можа дазволіць сабе, напрыклад, швэдар або камізэльку. Карыкатура звяртае ўвагу і на распаўсюджанне стылю унісэкс у гэты час, што праяўляецца як ва ўжо згаданых доўгіх валасах мужчын, так і ў усеагульным распаўсюджанні жаночкіх штаноў і ў модзе на джынсы, якая аб'яднала абодва пола. Акрамя таго ў пачатку 1970-х гг. папулярнасць набылі мужчынскія туфлі на высокіх абцасах. Знешняя неадрознасць хлопца ад дзяўчыны таксама зрабілася аб'ектам высмейвання карыкатурай таго часу. У дадзены перыяд набываюць папулярнасць надпісы на майках, што павінна было б падкрэсліваць фірмовае паходжанне рэчы (што пераклікалася з модай на Захадзе на ўсё савецкае падчас «Перабудовы», што таксама было адлюстравана ў карыкатуры). У другой палове 1980-х гадоў папулярнасць набылі дутыя курткі, лыжныя шапкі, красоўкі і спартыўнае адзенне ў цэлым. Дастаткова разнастайна прадстаўлена і жаночая мода. Што тычыцца абутку, то ўвесь разглядаемы перыяд папулярнасцю карысталіся боты на абцасе. У першай палове 1970-х гадоў распаўсюджанне атрымалі туфлі на гэтак званай «платформе» [10]. Акрамя жаночых штаноў папулярнасць набылі кароткія спадніцы-«міні» [11], а ў другой палове 1970-х доўгія «максі». Значна пашырылася выкарыстанне касметыкі. Адлюстраваныя былі і моды на прычоскі дадзенага прамежку часу, тут, прынамсі, можна адзначыць з'яўленне плойкі і бігудзі [12]. У 1980-я гады папулярнасць набылі футравыя шапкі, кепі і берэты. Гэта толькі некаторыя найбольш яскравыя праявы моды ў карыкатуры. У цэлым жа можна адзначыць, што мода паступова, ад пачатку 1970-х да канца 1980-х усё больш рабілася з асноўнай тэмы карыкатуры, дзе высмейвалася сама па сабе (ды і тое, у асноўным гэта тычылася моды моладзі), проста фонам для зусім іншай тэмы. Мода пакрысе зышла з кола інтарэсаў дзяржаўнай ідэалогіі.

Бліжкімі модзе былі музычныя і калямузычныя захапленні таго часу. Як ужо ўзгадвалася, з пачатку 1970-х гадоў папулярнасцю карысталася рок-культура ў цэлым, і субкультура хіпі. Карыкатурысты слаба выдзялялі адрозненні субкультур, напрыклад, панкі і металісты ў карыкатурах 1980-х гадоў адрозніваюцца мала [13]. Што тычыцца музыкі, то толькі нешматлікія імёны ўласных замежных калектываў патрапілі ў карыкатуру, узгадваецца хіба

што «АВВА» [14], а ў другой палове 1980-х гг. – некаторыя савецкія поп-выканаўцы. Некаторыя карыкатуры прысвечаны творчай самадзейнасці таго часу, вакальна-інструментальным ансамблям. Назвы танцаў звычайна не ўдакладняюцца, ўскосна ўзгадваецца дыска, брэйк-дэнс (1987) і «Ламбада» (1990). Дыскатэка ў першыню ўзгадваецца ў карыкатуры ў 1984 годзе, у 1986-м – касетны плэер.

На працягу ўсяго акрэсленага дваццацігоддзя вялікую цікавасць карыкатуры выклікала спартыўная тэма, не толькі як занятак, але і як відовішча. Так, паводле малюнка С. Раманава тэлетрансляцыямі футбольных матчаў захапляліся нават вясковыя бабулі [15]. Сярод гульняў, прадстаўленых у карыкатуры, можна заўважыць як традыцыйныя шахматы, шашкі і даміно, так і папулярны ў сярэдзіне 1980-х гадоў «кубік Рубіка». Адлюстраваныя розныя формы турызму, а таксама рыбалоўства, паляванне і збіранне грыбоў.

Што тычыцца папулярных брэндаў, то яны рэдка, але сустракаюцца ў карыкатуры. Часцей імгартныя, іншы раз фонам і з неправильна напісанай назвай («Soni» замест «Sony» і г.д.), але іншы раз яны выступаюць на перадні план, як на малюнку К. Куксо [16]. Замежныя брэндзі звычайна адносяцца да адзення і аудыётэхнікі, тады як савецкія з большага прадстаўлены алкагольнымі напоямі [17]. Падаецца цікавым і адлюстраванне таго, як тыя ці іншыя прадметы побыту або з'явы набывалі папулярнасць. Так, напрыклад, у 1984-м годзе (у карыкатуры, ва ўсялякім выпадку) з'яўляюцца складны столік і фоташпалеры. Асабліва шмат прадметаў і з'яў адкрывае для сабе карыкатура падчас «галоснасці», калі некаторыя тэмы, якія альбо замоўчваліся раней, альбо былі вядомыя толькі невялікаму колу спецыялістаў, раптам рабіліся на некаторы час папулярнымі- у 1988-м годзе гэта тэма нітрататаў і прастытуцыі, у 1989-м – тэмы радыяцыі, СНІДу, гістарычнай памяці і іншыя. Напрыканцы 1980-х гадоў асабліваю папулярнасць набываюць усходняя медыцына, экстрасэнсорыка, астралогія, што таксама наклала свой адбітак на карыкатуру [18].

Відавочна, гэта далёка не поўны шэраг праяў масавай культуры ў карыкатуры БССР, бо, фактычна, тыя ці іншыя праявы можна заўважыць у кожнай карыкатуры. У рэшце рэшт любая з'ява можа быць аб'ектам масавай культуры. Напрыклад, інжынерная ідэя робататэхнікі, першапачаткова створаная па-за сферай масавай культуры, можа пераўтварыцца ў робата-андроіда, тыповага персанажа масавага мастацтва ўсяго ХХ стагоддзя, характэрнага і для карыкатуры БССР дадзенага перыяду. Падаецца дваістай і

сутнасць самой карыкатуры. З аднаго боку, яна маніпулюе масавай свядомасцю, даводзіць да насельніцтва дзяржаўную палітыку і фармулюе даступнай мовай ідэалогію, стварае масавую міфалогію з дапамогай зразумелых і лёгка пазнавальных вобразаў, забаўляе і зніжае напружанне насельніцтва. З іншага боку, тая ж карыкатура дзякуючы гумару здольная разбураць тую ж масавую міфалогію, дапамагае сфарміравацца крытычнаму, аналізуючаму погляду на рэчы. Ды і калі казаць пра эстэтычную якасць, то, хоць для карыкатуры і характэрныя паўтаральнасць, стэрэатыпнасць вобразаў, часам невысокая тэхнічная якасць выканання, але сустракаюцца і сапраўдныя шэдэўры беларускай графікі 1970–1980-х гг. У цэлым жа ролю карыкатуры ў СМІ нельга недаацэньваць.

Літаратура

1. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gas_voss/01.php – Дата доступа: 02.09.2012.
2. Шестаков. Мифология XX века / Шестаков [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/index.php – Дата доступа: 04.09.2012.
3. Шматаў, В. Ф. Беларуская сатырычная графіка (1945–1970 гг.) / В. Шматаў; [рэдактар П. В. Масленікаў]; Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 142 с.
4. Гуссерль, Э. Логические исследования. Т. II. § 1–8. Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1997_10/01.htm – Дата доступа: 04.09.2012.
5. Швыров, А. В.: Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. История карикатуры в России написана С. С. Трубачевым. 1903 / А. В. Швыров [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://www.lawlibrary.ru/izdanie2050205.html> – Дата доступа: 29.08.2012.
6. Троицкий, А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... / А. К. Троицкий. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.
7. Чернявка, И. Это не Маша, это Миша / И. Чернявка // Белорусская Газета. – 2003.08.11. – № 4. – С. 26–27.
8. Малюнак Я. Бусла. // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1972. – № 1. – С. 8
9. Малюнак В. Ціхановіча // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1972. – № 2. – С. 9

10. Малюнак В. Славука // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1975. – № 3. – С. 8
11. Малюнак А. Шчарбака // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1972. – № 7. – С. 8
12. Малюнак С. Волкава // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1984. – № 21. – С. 1
13. Малюнак Д. Кока // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1986. – № 22. – С. 6
14. Малюнак А. Гармазы // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1981. – № 14. – С. 8
15. У нас в гостях белорусский журнал сатиры и юмора “Вожык”: [Альбом]. – М.: Сов. художник, 1974. – [39] с. – (Мастера сов. карикатуры).
16. Малюнак К. Куксо // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1981. – № 11. – С. 7
17. Малюнак А. Папроцкага // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1978. – № 8. – С. 9
18. Малюнак А. Каршакевіча // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1989. – № 1. – С. 1

Жаныл Жунусова

СЛОВАРНЫЙ И МАСС-МЕДИЙНЫЙ ДИСКУРС: ДИСТАНТНОЕ РЕЧЕВОЕ ОБЩЕНИЕ

В статье Жаныл Жунусовой рассматриваются некоторые проблемы современной лексикографии, в том числе раскрывается понятие «лексикографический и масс-медийный дискурс».

Zh. Zhunussova

In this article Zhanyl Zhunussova some problems of present lexicography theory is considered, particularly, effort of circle questions coupled with concept of lexicographical, mass-medical discourse is attempted.

В лингвистике последних десятилетий наблюдаются характерные тенденции, определяющие развитие языковой парадигмы: переориентация и расширение аспекта, сферы, объекта и источников

исследований; обобщение инструментария лингвистических исследований; переход к динамике вариативности языкового знака, моделирование речевой ситуации, приоритетность в создании активных словарей и т.д. с доминирующим началом и концентрацией внимания на изучении человека посредством языка.

Антропоцентричность лингвистической парадигмы неизбежно предполагает глубокие исследования в общей структуре языковой системы с существенным вниманием к ее коммуникативно-функциональным возможностям, динамической реализации, т.е. на его речевую манифестацию, текст, где реально функционирует язык.

Язык предстает как совокупность фактов и событий, сопряженных с человеческим сознанием. Именно он определенным образом интерпретирует информацию о мире: это и способ оценки, и акт воздействия на получателя информации, это и основное средство фиксации, хранения и репродуцирования культурно-исторического и социального опыта этноса, во многом определяющий сам способ человеческого мышления, представляя их в особой знаковой форме через особый когнитивно-дискурсивный формат – предложение/высказывание, текст/дискурс [1, с. 7].

В то же время язык должен обслуживать и гарантировать стабильное функционирование, передачу информации, социокультурных ценностей, накопленных человечеством. Выбор конкретных языковых средств оказывает влияние на процесс восприятия и воспроизведения действительности.

Словарь и печать в обществе занимают важное место, играют роль авторитетного советчика для пользователей, являются своего рода социальным институтом, регламентирующим словоупотребление и даже, в принципе, жизнь языка в рамках определенной нормы. Для среднего носителя языка словарный и публицистический текст представляется надежным гидом в различных областях общественного знания.

Словарь и средства массовой информации как объект деятельности имеют два аспекта: *продуктивный*, или *созидательный*, и *рецептивный*, или *пользовательский*. Первый связан с теорией и практикой лексикографии и изданием СМИ, а второй – с извлечением различной информации.

В настоящее время лексикографические источники и средства массовой информации формируют знания, фиксируют информацию. Как известно, только десять процентов знаний основаны на собственном опыте, все остальное поступает из других источников, которые оказывают влияние на мировосприятие, тип культуры, мышление человека.

Коммуникация, осуществляемая в конкретной социальной среде, напрямую зависит от вербально опосредованной деятельности человека в данной области, т.е. от дискурса – совокупности всех текстов, порождаемых или воспринимаемых личностью или обществом. В нем «воспроизводится вся сложная система индивидуальных смыслов, ассоциаций, коннотаций, отражающих уровень и направленность познавательной и ценностной активности на уровне отдельной личности и на уровне всего народа» [2, с. 435].

В последнее время в теоретической лингвистике особо стала выделяться коммуникативно-контентное направление, которое изучает содержательную сторону языковых явлений в акте коммуникации. Новое направление в лингвистике позволяет изучать формальную систему языка в ее проявлении в речи, в процессе функционирования, рассматривая семантическое и функциональное как взаимодополняющие свойства языковых единиц в конкретных условиях существования высказывания.

Начиная со второй половины XX века наблюдается рост средств массовой информации в геометрической прогрессии: стремительное увеличение объема традиционных средств массовой информации (далее – СМИ): печати, радио, телевидения – сопровождаемое постоянным совершенствованием информационных технологий, а развитие всемирной компьютерной сети способствует формированию глобального информационного пространства.

Огромное воздействие социально-информационные процессы оказывают и на функционирование языка в масс-медийном пространстве. Массовая коммуникация стала сегодня одной из самых интенсивных сфер речеупотребления и повлекла к возникновению и развитию самостоятельной отрасли современной лингвистической науки на основе комплексного изучения функционирования языковых единиц в средствах массовой информации – медиалингвистики.

Уровень массовой коммуникации придает понятию «*текст*», «*медиа́тэкст*» новые смысловые оттенки, обусловленные масс-медийными свойствами того или иного средства массовой информации; при этом используется весь спектр методов текстовой обработки: от традиционных методов системного анализа и контент-анализа до логического, эмпирического, социолингвистического и сравнительно-культурологического описания, а также с помощью методов когнитивной лингвистики, дискурсивного анализа, критической лингвистики, функциональной стилистики, прагматики, риторической критики.

В лингвистической науке наблюдается большой интерес к изучению новой отрасли – медиалингвистики, выдвигается ряд проблем, например: внутрилингвистический статус языка СМИ, описание его с точки зрения базовой парадигмы «язык – речь», «текст – дискурс»; функционально-стилевая дифференциация медиадискурса; типология медиаречи, диапазон жанрово-видовой классификации текстов СМИ; лингвостилистические особенности основных типов медиатекстов; экстралингвистические составляющие медиадискурса; лингвомедийные технологии воздействия и т.д.

Современный этап общественного развития рассматривается как принципиально новый, характеризующийся всепроникающим воздействием информационных и телекоммуникационных технологий на все стороны общественной жизни, «особое информационное построение» действительности, что привело к созданию современного языка СМИ с его усложненной сферой речевой коммуникации, разнообразием норм речевого поведения, следованием «речевой моде», американизацией, демократизацией и либерализацией [1, с. 11].

Следует отметить и социальную значимость словарей, которые не только фиксируют совокупность слов на данном этапе развития языка, но и служат надежным инструментом современного научного познания языка, культуры, истории, быта определенного этноса. Функциональное предназначение словарных материалов состоит в интерпретативной функции, способствующей определенному видению мира через призму языковой личности составителя и вытекающей из нее регулятивной, служащей ориентиром в объективной действительности.

В современном языкознании ясно прослеживается стремление к функциональному анализу языковых явлений в тесной связи с фактами речи, актуальным становится изучение реального, живого функционирования языковой системы в разнообразных речевых ситуациях и в различных типах текстов, в том числе лексикографическом и публицистическом.

Одна из важных задач лингвистики – соединить языковую семантику и речевую семантику, т.е. связать язык как систему с языком как употреблением, исследовать язык в действии, в его обусловленности прагматическими и коммуникативными факторами.

Понятие *дискурса* позволяет значительно расширить сферу исследования теории лексикографии и медиалингвистики. Им присущий дискурс можно рассматривать в качестве средства коммуникации людей, информационной структуры. Считается, что язык в использовании, язык в коммуникации и есть дискурс [3].

С точки зрения когнитологии лексикографический и публицистический дискурсы определяются как аспекты познавательной сферы человека. С точки зрения теории коммуникации они актуализируют коммуникативно-целевую семантику в речевом акте. Теория текста и дискурса позволяет выявить параметры данных дискурсов в отношении типов текстов. Языковые средства лексикографического и масс-медийного дискурса можно рассматривать в качестве семантических единиц, принадлежащих к плану содержания.

Жизненно важным сегодня становится повышение информационно-языковой ответственности авторов дискурсивной передачи информации, которая стала решающим стратегическим фактором в социуме.

Правильность восприятия текстов обеспечивается не только языковыми средствами и их соединениями, но и необходимым общим фоном знаний, коммуникативным фоном [4, с. 507].

Дискурс как сложное коммуникативное явление объединяет собственно вербальную, словесную составляющую коммуникацию и всю совокупность экстралингвистических факторов, сопровождающих процесс коммуникации, необходимых для достижения взаимопонимания, т.е. реально отражает мир. В современной традиции понимание термина *дискурс* тесно связано с когнитивными процессами и предполагает наличие триады: *адресант информации-адресат-текст*.

Авторы текстов – словарного и публицистического – отделены от своего высказывания, пользователь имеет дело только с текстом – словарем. Не случайно говорят о том, что словарная статья и газетная статья – это микроконтексты, выполняющие роль «метаречевого дистантного общения» составителя, автора и пользователей.

Как словарному, так публицистическому дискурсу присуще единство отражения и отношения, когда адресату от адресанта передается не только некая информация, но и позиция автора/составителя, инициатора текста, они призваны активно воздействовать на процесс восприятия и воспроизведения действительности. Именно визуальный текст имеет особую действенность: передаваемая информация воспринимается как объективная, самодостаточная. Именно адресанту принадлежит ведущая роль в метаречевом коммуникативном общении, который свою позицию реализует через передаваемую информацию всеми доступными языковыми средствами.

Лексикографический дискурс – это любой словарный текст в действии, он участвует в когнитивных процессах. Основными при-

знаками лексикографического дискурса должны быть *нормативность, точность* в отборе слов, форм, конструкций, т.е. выбор того оптимального варианта, который наиболее адекватно выражает нужное значение и который невозможно заменить другой грамматической, синтаксической формой и т.д., *краткость* (является ведущим и постоянным признаком), *объективность, ясность, унифицированность при подаче слов одной тематической группы, логичность, абстрагированность* от субъективной подачи информации. И тогда лексикографический дискурс будет пониматься как целостное речевое произведение в многообразии его когнитивно-коммуникативных функций.

В целом думается, что исследуемый дискурс как новый объект лингвистических исследований обнаруживает большой интегративный потенциал и отражает новые и новейшие тенденции в лингвистической науке.

Язык в лексикографическом и масс-медийном дискурсе вбирает все многообразие эпохи, индивидуальных и социальных особенностей как коммуниканта, так и коммуникативной ситуации. Вслед за Т. А. Ван Дейком, мы считаем, что в них отражаются менталитет и культура – как национальная, всеобщая, так и индивидуальная, частная. В таком дискурсе, как правильно указывают А. А. Кибрик и В. А. Плунгян, язык функционирует в реальном времени, которое следует понимать как исторически определенное, конкретное время, релевантное для имевшего место фрагмента речевой деятельности или же сформированного текста. По сути, это явление когнитивное, т.е. имеющее дело с передачей знаний, с оперированием знаниями особого рода.

Таким образом, лексикографический и масс-медийный дискурс – это любой акт высказывания в действии, который объединяет в своих структурах говорящего и слушающего с желанием первого воздействовать на второго и характеризуется подчеркиванием устанавливаемого в речи отношения к партнеру.

Словарь и публицистика представляют собой макротексты, а отдельная словарная и газетная статья – микротексты, являющиеся результатами концентрации всей информации, вложенной в языковые единицы. Микроконтексты – это своего рода диалоги, минимальный акт коммуникации между автором и пользователями словаря и печатной продукции, к тому же этот диалог представляет собой неканоническую (неполноценную) речевую ситуацию, речевая ситуация предполагает то, что говорящий (пишущий) и слушающий (читатель) не присутствуют в контексте сообщения; момент

произнесения высказывания не совпадает с моментом его восприятия; говорящий (пишущий) и слушающий (читатель) не находятся в одном и том же месте.

Лексикография и масс-медиа в широком смысле охватывают всё множество инвентарей языковых единиц с приписанной им информацией того или иного рода. Практическая лексикография (словарное дело) и периодика выполняют общественно важные функции, они обеспечивают, во-первых, обучение языку; во-вторых, выполняют функцию нормализации языка; в-третьих, осуществляют межкультурное общение (двуязычные словари, разговорники, наиболее популярные газеты и журналы и пр.); в-четвертых, предполагают научное изучение лексики языка и т.д.

Современная лексикография и медиалингвистика оформились в самостоятельные междисциплинарные науки, в которых присутствуют языковая система во всей своей полноте и многоаспектности. С каждым годом растет количество и улучшается качество словарей и периодики, совершенствуются специальные методы и метаязык данных научных разделов.

В настоящее время приходится говорить о необходимости дальнейшего осмысления богатейших словарных и масс-медийных материалов, об обобщении накопленного опыта, о выработке стратегии дальнейшей работы по исследованию словарей и периодической печати в аспекте *язык-речь*.

Одна из важнейших задач последовательного развития лексикографии и медиалингвистики – появление и реализация новых типов словарей и СМИ, которые обусловлены не только практическими потребностями, но и, прежде всего, общим уровнем развития «языковой компетенции говорящих».

В основном, текст в лингвистике понимается как полномасштабное речевое произведение, членимое, а под термином «дискурс» понимается речевое высказывание в многообразии его когнитивно-коммуникативных функций. Как и лексикографический, масс-медийный дискурс стремится быть «активным» или «антропоориентированным», что, естественно, вызовет перестройку самой парадигмы современной науки о тексте, с выдвиганием на первый план человеческого фактора, разработкой теории носителя языка, субъекта, пользующегося языком, языковой личности в широком смысле слова.

Лексикографический и публицистический дискурсы – основные коммуникативные единицы, выполняющие роль «*метаречевого дистантного общения*» составителей словаря, журналиста и читателей и представляющее как единое текстовое пространство.

Литература

1. Володина, М. Н. Язык СМИ и информационно-языковая экология общества / М. Н. Володина // Язык и дискурс средств массовой информации в XXI веке. – М.: Акад. Проект, 2011. – С. 6–19.
2. Радбиль, Т. Б. Языковая картина мира как коррелят классической дихотомии «язык-речь» / Т. Б. Радбиль // Тезисы конференции «Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы». – М., 1995. – С. 434–435.
3. Cook G. Discourse. Ocford University Press, 1989.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. – М., 1990.

Борис Залесский

НАУКА И ЖУРНАЛИСТИКА: ПАРТНЕРСТВО, УСТРЕМЛЕННОЕ В БУДУЩЕЕ

В статье исследуются актуальные вопросы популяризации современной науки и инновационного развития общества в белорусских медиа. В нашей стране основной целью развития системы информационного обеспечения Государственной программы инновационного развития на 2011-2015 годы является объективное освещение инновационных процессов, пропаганда активного участия организаций в инновационном развитии. Пути достижения данной цели и рассматриваются автором в контексте того, что сама белорусская журналистика сегодня все более приобретает черты междисциплинарной науки.

B. Zaleski

The article studies the up-to-date questions of popularization of contemporary science and innovative development of the society in Byelorussian media. In our country the main goal of developing the system of information provision of the State innovative development program 2011–2015 is the objective covering the innovative processes, outreach of the active participation of organization in the innovative development. The ways of achieving this goal are examined by the author taking into account that the Byelorussian journalism on the whole today acquires the features of interdisciplinary science.

Современный этап развития человеческой цивилизации характеризуется активным внедрением наукоемких инновационных технологий, при котором наука и инновации рассматриваются как основной ресурс и мощная движущая сила национальной экономи-

ки. В мире, где «происходит непрерывное бурное развитие науки и техники, проблема информированности общества о достижениях ученых крайне актуальна. Популяризация науки и приращение знаний сегодня, когда они стали неотъемлемой частью общественного богатства любой страны, является важнейшей общенациональной задачей» [1]. Понятно, что в условиях становления информационного общества именно средства массовой информации должны содействовать становлению инновационной экономики, которая «всецело зиждется на развитии науки. Ведь наука не стоит отдельным небоскребом на пустыре, наука вырастает из мощного основания – из научных школ, а эти школы пополняются талантливыми студентами, аспирантами, которые перед тем приходят в университеты, со школьного возраста заинтересовавшись той или иной наукой. Отсюда и важность научно-просветительской журналистики – она позволяет талантливым ученикам и добросовестным учителям быть в курсе того, что происходит в науке сейчас, и что, может быть, через десяток лет попадет в школьные учебники» [2, с. 28]. Из этого логично вытекает вывод о том, что именно с помощью медиа в обществе должно формироваться адекватное представление о том, чем занимается современная наука. Тем более что «у науки и журналистики одна цель. Только, может быть, средства и подходы разные. Задача ученых – открывать новые технологии, добиваться признания сначала научного общества, а потом и общества в целом <...> У журналистов, мне кажется, та же цель – доносить до аудитории, до общества научные знания» [3].

Ясно и то, что внимание к науке и инновациям журналистам легче привлекать тогда, когда появляются масштабные, полезные и интересные массовому читателю, зрителю и слушателю проекты. Но этого может и не произойти «без грамотного “продвижения” науки и постепенного включения информации о ее достижениях в “повестку дня” современных СМИ всех уровней» [4, с. 92]. Для эффективного поднятия и утверждения престижа отечественной науки представителями медийной сферы требуется формирование активной позиции и сотрудничество представителей информационной элиты, обладающей определенной властью над общественным сознанием, реализующей ее с помощью средств массовой коммуникации и способной оказывать влияние на изменение общественных установок в отношении науки и популяризации знаний, а также на лоббирование решений представителей государственной власти в интересах как научного сообщества, так и общества в целом.

В связи с этим весьма показателен опыт Соединенных Штатов Америки и наиболее развитых европейских стран, где «в качестве

государственной цели выдвигается мировое лидерство в коммерциализации результатов исследований, производстве разнообразной инновационной продукции <...> При постановке такой амбициозной задачи огромное внимание уделяется пропаганде. Выстраивается система пропаганды научных знаний, начиная с детского возраста и до вуза <...> Необходимо проведение действенной государственной политики в области пропаганды науки» [5]. Кроме того, значение журналистики в популяризации теоретического знания актуально и по причинам борьбы с лженаукой и формированием позитивного общественного мнения о самой науке [6].

В Республике Беларусь данная тема по ряду объективных причин имеет свою специфику. Основная задача отечественной государственной политики в области исследований и разработок заключается в «обеспечении инновационного развития национальной экономики; эффективной государственной поддержке научного сектора, включая его технологический потенциал и людские ресурсы; содействии интеграции науки, образования и производства; дальнейшем совершенствовании системы управления научно-технической и инновационной деятельностью; развитии институтов защиты интеллектуальной собственности; стимулировании наукоемкого экспорта и расширении международного научно-технического сотрудничества; содействии в техническом и технологическом перевооружении производственных мощностей, выпуске наукоемкой продукции» [7].

Будучи первым на постсоветском пространстве государством, провозгласившим инновационный путь в качестве магистрального направления развития, Беларусь, тем не менее, по многим направлениям научно-инновационной деятельности не стремится «изобретать велосипед», понимая, что «в области научных исследований, опытно-конструкторских работ и на производстве надо идти на кооперацию с европейскими коллегами» [8, с. 45]. В стране, где производству нужны новые инновационно активные структуры, готовые решать специализированные наукоемкие высокотехнологичные задачи, эффективно способствовать решению конкретных задач развития отраслей, обеспечивать оптимальную интеграцию академической, вузовской и отраслевой науки, ставится задача «развивать прежде всего экономически наиболее эффективные производства, выпускающие экспортно ориентированную продукцию с высокой долей добавленной стоимости, активно развивать кооперацию с ведущими зарубежными фирмами, создавать с ними совместные предприятия, находить новые формы взаимовыгодного

сотрудничества и интеграции <...> Белорусская наука должна тщательно отслеживать все новейшие разработки в промышленности, сельском хозяйстве, медицине, обеспечивать перенесение мировых достижений на национальную почву» [9, с. 4]. Одновременно реально доходными становятся проекты «новой экономики» – биотехнологии, космос, фармация, информационно-коммуникационная сфера, которые надо в ближайшие годы вводить в реальную белорусскую экономику. Очевидно, что квалифицированная медийная помощь и поддержка со стороны отечественной журналистики, особенно ее международного сегмента, в этом отношении белорусским ученым будет очень кстати. Тем более что и перед самой белорусской международной журналистикой не менее остро стоят вопросы инновационного развития. И прежде всего это касается отраслевых медиа.

Дело в том, что в Беларуси сегодня явный приоритет в развитии отдается отраслевой науке, где для предприятий и министерств главной задачей на нынешнем этапе является модернизация производства и доведение его до высокой мировой планки. Там же, где эта задача уже решена, на первый план выходит развитие инноваций. При этом журналистам, профессионально занимающимся научным просвещением, важно понимать, что в Беларуси четко разграничивают формы реализации политики развития инновационной сферы. Речь в данном случае идет о так называемых стратегиях «наращивания», «заимствования» и «переноса» [10, с. 85].

При этом стратегия «наращивания» характеризуется использованием национального научно-технического потенциала с привлечением зарубежного опыта для постепенного внедрения прогрессивных технологий и расширения выпуска новых видов высокотехнологичной продукции. Стратегия «заимствования» ориентирует не на создание нового уникального, а на воспроизведение уже имеющегося в развитых странах продукта, услуги, технологии, метода организации или маркетинга с широким использованием собственного инновационного и производственного потенциала. Наконец, стратегия «переноса» нацелена на использование зарубежного научно-технического и производственно-технологического потенциала путем закупки лицензии и соответствующего технологического оборудования. Разумное сочетание этих трех стратегий и составляет сегодня основу процесса обновления белорусской экономики, базирующегося на научном подходе. При этом каждая из них имеет свою специфику. Стратегия «наращивания» – более инновационна. Стратегии «заимствования» и «переноса» в большей

степени описывают процесс модернизации, что, однако, ни в коей мере не снижает их эффективность и значимость при оптимальной организации процесса обновления.

В Беларуси отраслевая наука развивается двумя основными путями: во-первых, через создание собственных научных структур в недрах крупных предприятий; во-вторых, через превращение бывших отраслевых институтов и предприятий в фирмы со своей научно-производственной базой. Причем наиболее значимые исследовательские разработки и конструкторские работы осуществляются в организациях, входящих в систему министерств промышленности, архитектуры и строительства, а также концернов «Белнефтехим» и «Белбиофарм». «В остальных министерствах и ведомствах исследовательские разработки фактически имеют вспомогательное значение и существенно не влияют на освоение производства новых видов продукции <...> Основой дальнейшего развития отраслевой науки может стать формирование в Беларуси кластеров и холдингов» [9, с. 17]. Для этого в стране планируют ускорить создание новых конструкторско-технологических, проектных организаций и опытных производств отраслевой науки, инженерно-технических центров, филиалов университетских кафедр на предприятиях, отраслевых лабораторий в университетах и академических институтах, совместных научно-производственных центров, сети крупных инжиниринговых компаний, отраслевых и территориальных интегрированных структур с передачей им функций хозяйственного управления от государственных органов.

С учетом стратегических целей и задач, а также приоритетов развития белорусской национальной экономики, определенных в государственных программах социально-экономического развития Республики Беларусь на долгосрочную и среднесрочную перспективу, приоритетными направлениями сегодня являются исследования в области стимулирования привлечения прямых иностранных инвестиций в национальную экономику, развития международной венчурной деятельности, экономико-статистического прогнозирования внешней торговли, диверсификации товарного экспорта Республики Беларусь, эффективности ее вхождения в международный рынок ссудных капиталов, формирования ее экспортно-импортных отношений на мировом рынке, развития агротуризма в системе международных туристических услуг, регулирования мирового рынка финансовых услуг, международной интеллектуальной миграции. «Самого серьезного внимания требуют научные проблемы в связи со строительством в Беларуси АЭС. Кроме того, на государ-

ственном уровне принят целый ряд программ по развитию малых и средних городов, максимальному использованию местных топливно-энергетических ресурсов, развитию нетрадиционных возобновляемых источников энергии. Их исполнение также предусматривает глубокие научные исследовательские разработки» [9, с. 65].

Все эти моменты, безусловно, должны учитывать журналисты, публикации которых создают образ науки и инновационного развития общества, формируют представление о том, чем сегодня занимаются ученые, что полезного они дают обществу. Тем более что основной целью развития системы информационного обеспечения выполнения Государственной программы инновационного развития Республики Беларусь на 2011–2015 годы является объективное освещение инновационных процессов в стране, пропаганда активного участия организаций в инновационном развитии, а в числе механизмов реализации этой цели названо «информационное обеспечение через средства массовой информации (подготовка телевизионных тематических передач, проведение круглых столов с обсуждением актуальных проблем развития научно-технической деятельности, использование “прорывных” технологий в экономике страны, разработка и обеспечение функционирования республиканской сетевой информационной системы об инновациях в Республике Беларусь), организация и проведение научно-технических выставок, конференций, симпозиумов и семинаров; издательская деятельность по вопросам развития научно-технического прогресса» [11, с. 58].

Не секрет, что реальные знания, которыми сегодня располагает белорусская наука, далеко не всегда находят отражение в медиа. Здесь можно говорить о разных сторонах данной проблемы. С одной стороны, от науки ждут порой гораздо большего, чем она в данный момент может дать. С другой – многие данные науки, научные положения далеки от непосредственной практики, требуют значительной интеллектуальной работы, владения специальными технологиями и творческого подхода. Когда эти завышенные требования к науке, инновациям и их создателям не оправдываются, наступает фаза разочарования, которая, в свою очередь, может свести к нулю уже достигнутые научные результаты. Чтобы этого не происходило, требуется постоянная и кропотливая работа в средствах массовой информации по научному просвещению общества, в котором различают несколько уровней задач научной профилактики.

Задача первого уровня – обеспечить людям возможность пользоваться научными знаниями и технологиями на практике, чтобы

сформировать у них понимание того, чем может помочь конкретная область науки. Задача второго уровня – информировать по вопросам научно-теоретических знаний. Это тем более важно, так как «для большинства читателей и зрителей именно СМИ остаются главным источником теоретического знания на протяжении жизни. Из научно-популярных изданий и телепрограмм люди узнают об открытиях, новых технологических достижениях, ведь фундаментальное образование практически заканчивается после выпуска из школы / техникума / вуза» [12].

В идеале, научное просвещение через систему средств массовой информации должно подготовить человека к принятию самостоятельных решений по конкретным вопросам на основе полученной научной информации. Ведь внедрение научных или теоретических знаний в повседневную жизнь предполагает изменение привычек, стереотипов поведения и мышления. Поэтому медиасфере принадлежит очень важная роль в научном просвещении населения, повышении его научной культуры. Отсюда вытекает актуальность эффективного сотрудничества представителей научных организаций с медиа, так как «сегодня залог успешной коммуникации журналистов и научного сообщества в понимании, в умении слушать и слышать, в обсуждениях и дискуссиях. Любая коммуникация как процесс строится на базовых принципах, при этом понимание напрямую связано со знаниями» [13].

Но пока в современных масс-медиа очень часто можно наблюдать весьма прохладное отношение к науке и инновациям со стороны журналистов. Оно и понятно, ведь освоить искусство научной популяризации сложно. Для этого должна быть развита система образования научных журналистов и создан соответственно высокий их статус в обществе. Все это возможно при достаточно активной общественной заинтересованности в развитии популяризации науки, когда в обществе будет превалировать понимание важности научно-популярной журналистики как канала получения научных знаний и способа привлечения в науку молодых людей, в формировании положительного общественного мнения относительно науки и ученых. Пока же «настороженное отношение к науке, по-видимому, становится нормой даже среди образованной части населения» [14], хотя интерес общества к науке не зависит от социальной системы и определяется тем, на каком этапе экономического развития находится общество.

Считается, что популяризация научного знания обращена к четырем основным группам аудитории: малоподготовленным людям;

тем, кто интересуется определенной научной областью на любительском уровне; специалистам высокой квалификации; специалистам смежного профиля. При этом распространение научного знания опирается на четыре основных принципа: научная глубина, осмысление материала, доступность и занимательность изложения. Научная глубина предусматривает информацию о последних достижениях науки, рассмотрение ее основных понятий и законов, систематизацию данных, ведущую от явления к уяснению его сущности, к определению его взаимосвязи с другими явлениями и сообщение о методе исследования. При этом научное изложение предполагает сжатие информации за счет исключения описания поиска, личностных моментов. Популярное изложение предполагает описание методов исследования, проб и ошибок, ссылок на личностные моменты. Осмысление материала обязательно для популяризации, так как содержание текста составляют не только результаты исследований, но и сам процесс их получения. Здесь не должно быть голы фактографичности и декларативности изложения. Доступность подразумевает соответствие изложения особенностям аудитории и достигается конкретностью и последовательностью. «О науке надо рассказывать, не упрощая и не перегружая изложение трудным материалом, который может отпугнуть читателя. Следует избегать употребления научных терминов без их расшифровки. В каждом конкретном случае надо учитывать уровень подготовки аудитории, ее возрастные и образовательные особенности. Нельзя просвещать помимо воли аудитории. Популяризация науки должна заинтересовать ее, побудить к дальнейшему изучению того или иного предмета» [4, с. 111]. Наконец, занимательность имеет два основных аспекта: содержательный и формальный. Важным и обязательным фактором, которым определяются содержание, актуальность и практическое значение рассматриваемой проблемы, является новизна сообщения. Чем менее подготовлена аудитория, тем большая степень доступности и занимательности необходима, а это, в свою очередь, требует соответствующих стилистических средств для выражения и объяснения научного содержания.

Все это говорит о том, что освещение научной тематики является непростой творческой задачей. Тем более в нынешних условиях, когда современная наука непрерывно развивается и усложняется. С одной стороны, происходит процесс ее дифференциации, а с другой – интеграции, когда формируются новые научные концепции, меняется язык наук, с каждым днем в нем растет количество понятий и терминов. Кроме того, «наука сейчас живет сомнениями

и сопротивлениями <...> Предстоит еще довольно долгий путь до того, когда наука станет доступной всем» [15].

И в журналистской среде сейчас вызывает понимание того, что развитие системы популяризации научного знания уже требует создания продуманной системы подготовки научных обозревателей для периодических изданий, радио, телевидения, интернет-изданий, а также организации помощи специалистам различных областей знания. Многие аргументы говорят в пользу того, что научная журналистика должна стать обязательным предметом при подготовке любого журналиста. И кое-какие шаги в этом направлении уже сделаны. В частности, в Московском государственном университете открыт курс «Актуальные проблемы науки и журналистики» с участием академиков, профессоров, ученых с мировым именем.

Кроме того, сама журналистика сегодня все более приобретает черты междисциплинарной науки, и в силу своей специфики «и дальше будет опираться в своем мировоззренческом развитии на теорию и методы других научных дисциплин, включая культурологию, риторику, философию, политологию, политическую теорию <...> В современных условиях, когда медиа являются уже эффективным инструментом формирования общественного сознания и моделирования национальной политики большинства государств планеты, журналистика тем более должна представлять собой хорошо разветвленную систему теоретических и прикладных дисциплин, развивающихся на стыках многих наук. Благодаря этому разветвлению и все более расширяющимся связям с другими науками о человеке и обществе журналистика могла бы достичь высокой эффективности своих научно-публицистических исследований» [16, с. 75–76].

Сегодня, когда наука, инновации и современные технологии все более определяют нашу повседневную жизнь, именно журналисты должны способствовать повышению интереса людей к научным темам. И делать это в нынешних условиях надо на соответствующем профессиональном уровне, так как «в научной журналистике, которая не терпит спешки, ситуация во всех жанрах и форматах одинакова. Везде нужна вдумчивость, нужна проверка данных, а также лаконичность» [17]. Когда эта цель будет достигнута, тогда, возможно, и сбудутся замечательные слова Макса Вебера: «По-настоящему хороший результат журналистской работы требует по меньшей мере столько же “духа”, что и какой-нибудь результат деятельности ученого <...> У каждого честного журналиста чувство ответственности в среднем ничуть не ниже, чем у ученого, но выше» [18].

Литература

1. Константинова, Е. Г. Популяризация науки на современном российском экране: кризис направления и пути преодоления / Е. Г. Константинова [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/290>. – Дата доступа: 14.05.2012.
2. Михайлов, Н. Где взять силы знанию? / Н. Михайлов // Журналист. – 2006. – № 12. – С. 26–30.
3. Садовничий, В. А. Когда есть гармония между учеными и журналистами, общество развивается / В. А. Садовничий // Медиатренды. – 2010. – № 5. – 16 апр.
4. Баканов, Р. П. Актуальные проблемы современной науки и журналистики / Р.П. Баканов. – Казань: Казанск. гос. ун-т, 2010. – 152 с.
5. Популяризация науки глазами ученых и журналистов [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://www.ras.ru/digest/showdnews.aspx?id=fa443f51-a536-43c9-896a-e176630638ab&_Language=ru. – Дата доступа: 14.05.2012.
6. Гудилин, Е. Научных проблем, актуальных для освещения в СМИ, всегда много / Е. Гудилин // Медиатренды. – 2010. – № 5. – 16 апр.
7. Государственная научно-техническая политика Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.scienceportal.org.by/science/policy/>. – Дата доступа: 16.05.2012.
8. Мясникович, М. Наука и инновации – основа долгосрочной конкурентоспособности страны / М. Мясникович // Экономика Беларуси. – 2010. – № 1. – С. 44–50.
9. О состоянии и перспективах развития науки в Республике Беларусь по итогам 2010 года и за период 2006–2010 годов: Аналитический доклад / Под ред. И. В. Войтова, А. М. Русецкого. – Минск: ГУ БелиСА, 2011. – 200 с.
10. Корнеевец, И. С. Модернизация экономики как необходимое условие эффективного инновационного развития Беларуси / И. С. Корнеевец // Экономика и управление. – 2011. – № 3. – С. 84–90.
11. Государственная программа инновационного развития Республики Беларусь на 2011–2015 годы [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.government.by/upload/docs/file5a5cae06fafe4b28.PDF>. – Дата доступа: 02.06.2012.
12. Вартанова, Е. Завтрашнее общество – это общество, в котором люди будут учиться на протяжении всей жизни, и СМИ, реализуя принцип социальной ответственности в современных условиях необходимо думать об этом уже сегодня / Е. Вартанова // Медиатренды. – 2010. – № 5. – 16 апр.
13. Щепилова, Г. Специфика – в креативности / Г. Щепилова // Медиатренды. – 2010. – № 5. – 16 апр.

14. Ваганов, А. Нужна ли наука для популяризации науки? / А. Ваганов [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: <http://www.nkj.ru/archive/articles/11016/>. – Дата доступа: 14.05.2012.
15. Грабовски, К. Х. Научная журналистика для журналистов / К. Х. Грабовски [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2012/03/30/grabovsky/>. – Дата доступа: 14.05.2012.
16. Залесский, Б. Л. Наука о журналистике и междисциплинарные исследования как эффективный инструмент ее развития // Б. Л. Залесский // *Materialy VIII mezinarodni vedecko-prakticka conference "Efektivni nastroje modernich ved-2012"*. – Dil 24. Filologicke vedy: Praha. Publishing House "Education and Science" s.r.o. – С. 68–76.
17. Аствацатурян, М. Моя научная журналистика стоит на царских костях / М. Аствацатурян [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://trv-science.ru/2011/08/16/moya-nauchnaya-zhurnalistika-stoit-na-carskix-kostyah/>. – Дата доступа: 02.06.2012.
18. Вебер, М. Политика как призвание и профессия / М. Вебер [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/veber_politika/. – Дата доступа: 29.04.2012.

Наталля Зубчонак

«ПОЛЫМЯ» ПРАЗ 90 ГАДОЎ... З ГІСТОРЫІ ДЗЕЙНАСЦІ ЧАСОПІСА Ў ПЕРЫЯД БЕЛАРУСІЗАЦЫІ

В статье рассматривается деятельность журнала «Полюмя» в период белорусизации 20-х годов прошлого века, роль издания в развитии литературного и культурного процессов, актуализации национального вопроса.

N. Zubchonak

The article discusses the activities of the "Polymya" magazine between Belarusian 20-ies of the last century, its role in the development of literary and cultural processes, updating the national question.

1920-я гады ўвайшлі ў гісторыю як час умацавання савецкай улады ў Беларусі. Краіна аднаўлялася пасля разбуральных наступстваў рэвалюцыі, Першай сусветнай і грамадзянскай войнаў. У такіх складаных умовах адбывалася і станаўленне беларускай дзяржаўнасці. Менавіта гэты важны працэс паўплываў на развіццё нацыянальнай культуры, мовы, гісторыі, фарміраванне новай сістэмы сродкаў масавай інфармацыі, у шэрагу якіх літаратурна-мастацкая перыёдыка заняла значнае месца.

Для нацыянальнай мовы і літаратуры 20-я гады сталі сапраўды знакавымі. У краіне былі створаны спрыяльныя ўмовы для творцаў і для самой творчасці. Палітыка беларусізацыі прадугледжвала самае шырокае развіццё і выкарыстанне беларускай мовы, пашырэнне яе ролі ў грамадскім жыцці, глыбокае даследаванне гісторыі і культуры Беларусі. Шэраг пастаноў і распараджэнняў урада гарантаваў пісьменнікам і публіцыстам самыя спрыяльныя ўмовы для плённай працы. І гэты час не прайшоў дарэмна. Значна павялічылася колькасць кніг, газет і часопісаў на беларускай мове. На сродкі дзяржаўных і грамадскіх устаноў, асобных дзеячаў культуры былі створаны выдавецтвы: у 1922 г. пачало працаваць выдавецтва «Адраджэнне», з канца 1922 г. яно стала называцца «Савецкая Беларусь»; у 1922–1923 гг. дзейнічала кааператыўнае выдавецтва «Вперед», якое у 1925–1926 г. выдала 107 кніг на беларускай мове. Акрамя гэтага, выпускам беларускіх кніг займаліся: выдавецтва Інбелкульту, навукова-літаратурнага аддзелу Наркамасветы БССР (друкавала часопісы «Вольны сцяг», «Зоркі», падручнікі і інш.); працавалі таксама выдавецтвы Галоўпалітпросветы ССРБ, Усебеларускага выканаўчага камітэту Саветаў (друкавала штодзённую газету «Савецкая Беларусь»), Дзяржвыдата ССРБ.

У першыя гады беларусізацыі пачалося актыўнае распаўсюджванне кніг на беларускай мове. У сярэдзіне 1922 г. па ўсёй тэрыторыі рэспублікі было размеркавана каля 150 тыс. беларускіх кніг [1, с. 199]. Чытачы атрымалі ў спадчыну такія каштоўныя творы, як «Роднае слова», «Правапіс беларускае мовы» Я. Лёсіка, «Граматыка для школ» Б. Тарашкевіча, «Лемантар» С. Некрашэвіча і інш.

Палітыка беларусізацыі аказала станоўчы ўплыў на развіццё сродкаў масавай інфармацыі на беларускай мове. Так, ужо ў 1927 г. у Беларусі выдавалася 20 газет, з іх на беларускай – 10, на рускай – 3, на яўрэйскай – 3, 2 – на польскай, 1 – на літоўскай, 1 – на змешанай. У гэты ж час выходзіла 16 часопісаў, 10 – на беларускай мове. Паказальным з’яўляецца і той факт, што часопіс «Большавік Беларусі» (орган ЦК КП(б)Б) з’явіўся ў 1927 г. таксама на беларускай мове [1, с. 214].

Часопіс «Полымя» выйшаў з друку ў снежні 1922 г. ў Беларускам кааперацыйна-выдавецкім таварыстве «Савецкая Беларусь» (пазней Беларускае дзяржаўнае выдавецтва). Практычна ён стаў першым савецкім спецыялізаваным выданнем для літаратараў і ў той жа час адметнай з’явай у гісторыі. Выданне пазіцыяніравала сябе як «Беларуская штомесячная часопісь літаратуры, політыкі, культуры, эканомікі й публіцыстыкі». Вялікі ўнёсак рэдакцыя

зрабіла ў ліквідацыю непісьменнасці: у 1920 г. у БССР налічвалася 47 % непісьменных ва ўзросце ад 9 да 49 год [2, с. 129]. У той жа час партыйнае кіраўніцтва патрабавала, каб праца па ліквідацыі непісьменнасці сярод беларускага насельніцтва вялася на беларускай мове. Шмат рэдакцыя зрабіла для станаўлення адукацыі, як агульнай, так і вышэйшай, вывучэння гісторыі Беларусі (у гэты час былі надрукаваны працы па гісторыі У. І. Пічэты, які з 1921 па 1929 гг. працаваў рэктарам БДУ, М.В. Доўнар-Запольскага, У. М. Ігнатоўскага і інш. Развіццё грамадска-палітычных працэсаў, накіраваных на ўмацаванне савецкай улады, таксама знайшло адлюстраванне на старонках часопіса.

Па аб'ектыўных прычынах у розныя гады «Полымя» змяняла свой накірунак: 1925 г. – «Беларуская часопіс літаратуры, політыкі, эканомікі, гісторыі»; 1926 г. – «Беларуская штомесечная часопіс літаратуры, політыкі, эканомікі, гісторыі і крытыкі»; 1938 г. – «Часопіс літаратуры, мастацтва, марксісцка-ленінскай тэорыі і крытыкі». З 1932 па 1956 гг. часопіс друкаваўся пад назвай «Полымя рэвалюцыі».

Рэдактарамі «Полымя» ў розныя гады былі Усевалад Ігнатоўскі, Платон Галавач, Міхась Лынькоў, Пятрусь Броўка, Максім Танк. Увогуле да 1932 г. часопісам кіравала рэдакцыйная калегія, у якую уваходзілі практычна ўсе выдомыя на той час пісьменнікі, гісторыкі, публіцысты, палітычныя дзеячы: Ц. Гартны, З. Бядуля, В. Нодэль і інш.

Першыя гады выдання часопіса былі даволі складанымі. Кніжкі выходзілі нерэгулярна. Так, у 1922 г. удалося выпусціць толькі адзін нумар «Полымя», у 1923 г. – ужо чатыры, у 1924 г. – чатыры. Выходзіў часопіс прыкладна раз у паўтара мясяца. Рэгулярна, 1 раз у месяц, выданне пачало друкавацца толькі з 1927 г.

Аб'ём «Полымя» складаў каля 250 старонак (першы нумар быў толькі 92). З 1923 г. часопіс пачаў распаўсюджвацца па падпісцы. Кошт аднаго нумара складаў 1 рубель 50 капеек. Рэдакцыя размяшчалася па адрасе: вуліца Савецкая, 63.

Першапачаткова планавалася выдаваць часопіс тыражом у 2 500 экзemplяраў. Аднак напачатку гэтай мэты дасягнуць не атрымалася. У асноўным тыраж вагаўся ад 1500 да 2000 экз. Накладам у 2 500 выданне пачало друкавацца толькі ў канцы 30-х гадоў. У саракавыя перадваенныя гады тыраж «Полымя рэвалюцыі» складаў 3000 экз. Праблемы з выхадам звязаны былі ў першую чаргу з адсутнасцю сродкаў, слабой тэхнічнай базай. Часам спрацоўвала жорсткая партыйная цензура, якая здымала з друку

асобныя публікацыі. У 30-я гады многія аўтары абвінавачваліся ў шкодніцтве, антысавецкай дзейнасці, нацыяналістычнай агітацыі. Так, у 1933 г. Платон Галавач быў зняты з пасады рэдактара за скрыўленне партыйнай ідэалогіі.

Першы снежаньскі нумар «Полымя» за 1922 г. змясціў рэдакцыйны артыкул «Нашы заданні». Па вялікаму рахунку, гэта праграма дзейнасці выдання на многія гады. У савецкі час змест «Полымя» адпавядаў вызначанай канцэпцыі. Рэдакцыя сфармулявала свае задачы, падкрэсліўшы, што ў БССР «культурная праца з'яўляецца выключна палітычнаю працаю», што «нацыянальнае пытанне ёсць пытанне культуры», а «праца ў галіне нацыянальнага адраджэння поўнасю змяшчаецца ў рамкі культурнага будаўніцтва». У вырашэнні пытанняў дзяржаўных рэдакцыя не бачыла сябе «у асобку ад працаўнікоў усёй Расіі». Тут жа падкрэслівалася, што «часопіс не можа дапусціць спрэчак па пытанні аб сістэме ўлады... Альбо Савецкая Беларусь, альбо Беларусі, як дзяржаўнага цэла, не будзе – гэтакі шлях гісторыі». Рэдакцыя бачыла сваю працу толькі разам з працай іншых народаў, якія жывуць на тэрыторыі Беларусі. «Без узаемнага ўплыву і супрацоўніцтва не можа быць праўдзiвага культурнага развіцця», – падкрэслівалася ў артыкуле. Перад пісьменнікамі паўсталі новыя эстэтычныя задачы: «Наша часопіс мае мэтай даць шырокую дарогу для выяўлення к жыццю тым беларускім пісьменнікам і паэтам, якія кінулі старыя матывы, матывы нудлівага сентыменталізму і самавітага кулацкага народніцтва, якія не знаходзяць натхнення ў ідэях незалежнасці ды ў нейкай «вялікасці беларускай старадаўшчыны», а каторым напывае мелодыі муза вызвалення працоўных грамадаў, муза калектыўнай творчасці іх». Безумоўна, з цягам часу літаратары змянялі напрамак сваёй творчасці, паступова засвойваючы прынцыпы сацыялістычнага рэалізму. Уплыў новай савецкай культуры і ідэалогіі, на думку рэдакцыі, павінен распаўсюдзіцца і за мяжой: «Змагане за беларускую культуру за рубяжом ёсць па сваёй сутнасці змаганне за ўладу працаўнікоў». «Полымя» – гэта часопіс барацьбы, а не часопіс акадэмікаў. Мы, рэвалюцыйныя марксісты, навуку нашага змагання і нашых дасягненняў будзем заносіць на старонкі нашага часопісі».

Значую частку «Полымя» займала паэзія. У першым нумары былі надрукаваны вершы Ц. Гартнага «Па дарозе да будучыні», «Сельскі мітынг», М. Чарота «Зімою», «Плывём к прыгожай светлай далі», А. Гурло «У жыццёвай кузні», «На працу», «У зорную ноч», А. Александровіча «Раніца», Я. Журбы «Будаўнікам новага жыц-

ця», паэма З. Бядулі «Адплата пану». Скарбонку прозы «Полымя» адкрывала апавяданне Я. Нёманскага «Над кроманню».

Публіцыстычную старонку часопіса распачынаў артыкул В. Нодэля «Заняпад сусветнай гаспадаркі і сусветны фашызм», у якім аўтар разважаў аб прычынах усясветнага заняпаду, папярэджаў аб небяспецы фашызму, які пачынаў развівацца ў Італіі, Германіі. Артыкул З. Жылуновіча «1 студзеня – рэвалюцыйна-гістарычнае свята Савецкай Беларусі» распавядаў аб набытках і перспектывах развіцця Беларусі ва ўмовах савецкай улады. У. Ігнатоўскі ў артыкуле «Сучасная вялікая рэвалюцыя і нацыянальнае пытанне» вітаў савецкую ўладу, якая стварыла належныя ўмовы для вырашэння нацыянальнага пытання.

Я. Пятровіч у артыкуле «Чым выклікаецца эканамічнае аб'яднанне савецкіх рэспублік» абгрунтоўваў неабходнасць аб'яднання малых народаў у адной вялікай дзяржаве, паказваючы эканамічныя, палітычныя і культурныя прычыны. У дачыненні да Беларусі падкрэслівалася, што за 7 год вайны прамысловасць паменшылася ў тры разы, мы страцілі чвэрць лясных абшараў, гарады і мястэчкі разбураны. Такое ж палажэнне на Украіне, на Каўказе. У канцы артыкула аўтар сцвярджаў, што такое аб'яднанне ніколі не парушыць прынцыпаў самавызначэння народаў. Як адбылося на самой справе, нам сёння добра вядома. Так часопіс з першага дня выдання ўключыўся ў актыўную працу па падрыхтоўцы да уваходжання Беларусі ў склад СССР, якое адбылося 30 снежня 1922 г.

Раздзел літаратурна-мастацкай крытыкі першага нумара «Полымя» быў прадстаўлены артыкуламі З. Бядулі «Тэатр і выхаванне мас», З. Жылуновіча «Аб крытыцы «Босыя на вогнішчы» і яшчэ аб саміх «Босыя на вогнішчы» М. Чарота, М. Грамыкі «Паэзія аб рэвалюцыі і рэвалюцыя ў паэзіі». Ніводны наступны нумар часопіса не выйшаў без крытычнага артыкула.

Інфармацыя з-за мяжы ў першым нумары была прадстаўлена артыкулам М. Маразоўскага «Навокал польскага сойму», у якім распавядалася аб жыцці працоўных суседняй краіны. Дастаткова распаўсюджанай асаблівасцю як інфармацыйных, так і публіцыстычных матэрыялаў часопісаў і газет стаў прынцып кантрасту. У савецкі перыяд «Полымя» змясціла на сваіх старонках шмат такіх артыкулаў.

Кожны нумар часопіса меў рубрыку «Кнігапіс». Чытачы знаёміліся з новымі выданнямі – зборнікамі паэзіі, кнігамі прозы, часопісамі, альманахамі. На кожнае выданне друкавалася змястоўная анатацыя.

Завяршала змест нумара «Полымя» звычайна «Хроніка беларускай культуры». Рэдакцыя распавядала пра тое, над чым працуюць вядомыя паэты і пісьменнікі, якія падзеі адбываюцца ў беларускіх тэатрах, што даследуюць вучоныя-гісторыкі, пішуць мастакі, як развіваецца выдавецкая справа.

Так, у першым нумары «Полымя» за 1922 г. паведамлялася, што «Янкам Купалам напісана новая камедыя «Тутэйшыя» з менскага жыццяў часы акупацыі Беларусі ў 1918, 1919, 1920 гг. Аўтар чытаў яе гуртку беларускіх пісьменнікаў, літаратараў і артыстаў, на якіх зрабіла добрае ўражанне. Дзяржаўны беларускі тэатр маецца набыць гэту п'есу ў аўтара дзеля пастаноўкі». У 1924 г. у № 2 «Полымя» п'еса была надрукавана з аўтарскай паметай «Трагічна-смяшлівыя сцэны ў чатырох дзеях». У 1925 г. твор быў зняты з рэпертуару Беларускага дзяржаўнага тэатра, у пастанове ЦК КП(б)Б адзначалася, што ён утрымліваў элементы нацыянал-дэмакратызму. З 1927 г. п'еса ўвогуле не друкавалася. Толькі ў 1988 г., амаль праз 60 гадоў, «Тутэйшыя» былі апублікаваны ізноў у «Полымі» (№ 9). У 1990 г. да 70-гадовага юбілею тэатра імя Я. Купалы М. Пінігін ажыццявіў пастаноўку твора.

Пазней «Полымя» пачало знаёміць чытачоў з культурнымі навінамі ў суседніх краінах. Так, у 1925 г. з'яўляюцца «Хроніка Украінскага культурнага жыцця», «Хроніка жыдоўскай культуры», «З культурнага жыцця ў СССР» і г.д.

Ніхто, хутчэй за ўсё, не рабіў такіх падлікаў, але, на нашу думку, большасць твораў тагачаснай беларускай літаратуры і літаратурна-мастацкай крытыкі ўпершыню былі надрукаваны менавіта ў «Полымі». Рэдакцыя не абыходзіла ўвагай і творчасць маладых літаратараў. Шмат матэрыялаў было прысвечана дзейнасці аб'яднання «Маладняк». Пазней часопіс друкаваў рэцэнзіі на творы «узвышэнцаў».

Рэдакцыя «Полымя» сапраўды шмат зрабіла для папулярызацыі беларускай культуры ў гады беларусізацыі, працуючы над удасканаленнем зместу і формы, друкуючы глыбокія і цікавыя творы. На старонках часопіса ў 20-я гады можна знайсці інфармацыю аб развіцці выдавецкай справы. Так, у № 2 за 1923 г. быў змешчаны артыкул І. Луцэвіча «Выдавецкая справа ў Беларусі» за 1922 г. Прыведены падрабязны спіс надрукаваных кніг з указаннем выдавецтва, тыражу выдання, колькасці старонак, друкаваных аркушаў. Усяго 38 пазіцый. Далей змешчана аналітычнае апісанне, зроблены вывады. «Абагульняючы ўсё сказанае аб беларускай выдавецкай справе за мінулы год, трэба адзначыць, што зроблена вельмі

многа. Прывяду рэзультат маленькай цыфравой спраўкі. З вышэй памешчанай табліцы мы бачым, што агулам надрукавана 268 050 кніг у ліку 2 036 527 друк. аркушаў. Гэта складае 2120 рэзаў (стоў) паперы; лічачы ў сярэднім 50 фунт. стапу, атрымаем 2650 пуд, г.ё. каля трох вагонаў беларускіх выданняў. І вось гэтыя сотні тысяч кніг рассыпацца па ўсёй Беларусі, каб навучаць там і будзіць беларускую прыспаную думку да светлага радаснага беларускага і агульначалавечага жыцця» (1923, № 2).

Шмат матэрыялаў ў гэты час «Полымя» прысвяціла партыйным дзеячам. У студзені 1924 г. пайшоў з жыцця У. І. Ленін. Першы нумар часопіса быў амаль поўнасю аддадзены інфармацыі пра гэтага чалавека. Свае вершы і паэмы надрукавалі Я. Журба, А. Гурло, М. Чарот, З. Бядуля. «Правадыру сусветнага камунізму» прысвечана вялікая колькасць матэрыялаў: «Ленін і нацыянальная праблема», «Алгебра рэвалюцыі ў руках Леніна», «К партрэту Леніна» і інш. У наступныя гады газеты і часопісы адкрывалі свае першыя студзеньскія выпускі рэдакцыйнымі артыкуламі пра яго («Год без Леніна ў Беларусі», 1924 № 1; «Наш сцяг – ленінізм», «Пяць год па шляху Леніна», «У тых дні і гадзіны» і інш. 1929, № 1). У канцы 20-х гадоў часцей пачалі выходзіць матэрыялы пра І. В. Сталіна, друкаваліся вялікія партрэты, беларускія пісьменнікі і паэты віталі «бацьку ўсіх народаў».

З 1923 г. «Полымя» наладжвае сувязь з чытачамі, друкуе шмат карэспандэнцый, у якіх абмяркоўваюцца не толькі літаратурныя праблемы, але і сацыяльныя.

Публікацыі «Полымя» 20-х гадоў сапраўды вельмі змястоўныя, цікавыя, карысныя, пранікнутыя глыбокім патрыятызмам. На жаль, вельмі хутка беларусізацыя была спынена. Практычна ўсе культурныя набыткі 20-х гадоў прызнаны дарэмнымі, нават шкоднымі. Спецыяльная камісія, якая вивучала практыку беларусізацыі, сцвердзіла, што большая частка беларускай інтэлігенцыі настроена антысавецкі. Гэта стала пачаткам вялікай трагедыі для нацыянальнай культуры і ўсяго беларускага народа. Ужо ў 1929 г. ДПУ была сфабрыкавана справа супраць беларускай інтэлігенцыі СВБ (Саюз вызвалення Беларусі). У 1930 г. адбыліся першыя арышты. Было затрымана 108 чалавек. Большасць потым апынулася ў ссылцы і канцлагерах. Сярод гэтых людзей нямала супрацоўнікаў рэдакцыі часопіса «Полымя».

Вывучаючы змест часопіса, нельга не адзначыць, што яго матэрыялы сапраўды цікавыя, вельмі карысныя не толькі тым, хто займаецца вивучэннем гісторыі і літаратуры, але і ўсім грамадзянам.

Менавіта «Полымя» закладвала падмурак выдатных традыцый у нацыянальнай літаратуры, публіцыстыцы, літаратурна-мастацкай крытыцы, выдавецкай дзейнасці. На яго старонках адлюстравана жыццё нашай краіны даўжынёй у 90 год. Не кожнаму выданню на- канавана прайсці такія цікавыя і ганаровыя шляхі.

Літаратура

1. Лыч, Л., Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск: НКФ «Экаперспектыва», 1996. – 453 с.
2. Нарысы гісторыі Беларусі: у 2 ч. Ч. 2 / М. П. Касцюк, І. М. Ігнаценка, У. І. Вышыньскі і інш.; Інстытут гісторыі АНБ. – Мінск: Беларусь, 1995. – 560 с.

Кристина Зыбина

ТИПОЛОГИЯ И РОЛЬ ОБЗОРОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СМИ

В современной международной журналистике всё большее значение приобретают материалы, выполненные в жанре обзора любой его разновидности (событийный, тематический, проблемный, аналитический, проблемно-аналитический). В связи с этим обзоры печатной и электронной прессы выполняют особые роли.

C. Zybina

In contemporary international journalism are becoming increasingly important materials made in the genre of the review of any of its variations (event, topic, problem, analytical, problem-analytical). In connection with this review of printed and electronic media perform specific roles.

В современной журналистике обзоры СМИ можно встретить повсюду: радио, телевидение, интернет-издания, периодика. Разнообразны и варианты географического охвата обозреваемых СМИ в таких материалах.

В нашей работе мы даем сравнительный анализ теории жанра обзора прессы, разбираем образцы этого жанра на предмет выявления жанровых характеристик и особенностей и определяем основные типы обзоров зарубежных СМИ. Изучение обзоров производилось на материале публикаций на сайтах: InoPressa, ИноСМИ, Газета.ру, СМИ.ру, Голос России за первое полугодие 2012 года.

В жанре обзора выявлено отсутствие однозначных теоретических трактовок, в исследовательских работах дается характери-

ка **обзора-презентации**, который чаще всего встречается в изученном нами материале. Этот тип жанра обзора приводит в своей классификации А.А. Тертычный. Данный тип может быть разделен на следующие категории: временной (за месяц, за неделю, за день), и территориальный (всемирный, национальный, региональный).

Обзор СМИ Польши 23–27 июня

Польская пресса продолжила обсуждение темы документов, касающихся катынского дела, передачи которых требует от Москвы Варшава. В интервью газете *Nasz Dziennik* (25.06) член Польско-российской группы по сложным вопросам В.Матерский критически оценил нежелание российской стороны реабилитировать жертв катынского преступления, полагая, что отсутствие политической воли Москвы окончательно закрыть данный аспект взаимных исторических споров связано с тем, что нынешнее российское руководство исповедует концепцию истории, согласно которой образ Великой Отечественной войны не должен омрачаться любого рода негероическими эпизодами. Путин «скрупулезно творит миф о России как великой победительнице Второй мировой войны, гаранта всеобщего мира и т.д. Возможно, они с Медведевым решили, что на подобный образ не должна падать тень, и поэтому они неохотно говорят о том, что в ней бывали темные страницы и события, которые следует трактовать как государственные преступления. Одной из таких отодвинутых в небытие тем стало катынское преступление», – говорит Матерский. *Rzeczpospolita* (26.06) вновь обратилась к теме российско-польских отношений на фоне чемпионата Европы по футболу. В публикации звучит мнение, что произошедшие в Варшаве беспорядки с участием болельщиков нанесли этим отношениям непоправимый урон, а подоплекой напряженности между Польшей и Россией является схожесть национальных менталитетов и взаимных фобий, подогреваемых политическими силами обеих сторон в собственных интересах. Автор статьи с пессимизмом смотрит в ближайшее будущее контактов двух стран, считая, что Москва воспользуется сложившейся ситуацией для дискредитации Варшавы на международной арене. *Gazeta Polska Codziennie* (23.06), в свою очередь, усматривает угрожающую интересам Польши ситуацию в переговорах Газпрома с польским нефтегазовым концерном PGNiG. В предложенных российской компанией компромиссных решениях по снижению цены на газ в ответ на иск PGNiG в Стокгольмский арбитраж издание видит продуманную тактику, которая позволит Москве добиться от Варшавы

уступок на политическом или экономическом поле. В статье также подчеркивается важность контекста запущенных в России реформ энергетического сектора и возможной в недалеком будущем утраты Газпромом его политического значения. Интерес той же газеты (23.06) привлекли фигуры российских и украинских олигархов, а также их детей. Обращая внимание на то, что эти люди заняли, в частности, в российской прессе место членов аристократических семей, вызывающих неизменный интерес публики, издание рассматривает истории нескольких отпрысков богатых фамилий (Ю. Алекперова, А. Абрамович, П. Ходорковского и др.). Цитируя украинского эксперта-политтехнолога, издание подчеркивает, что в странах постсоветского пространства в силу исторического опыта сильны негативные настроения по отношению к владельцам крупных состояний, что осложняет как управление капиталами, так и передачу их по наследству.

К. Мошков выделяет также *общий обзор* – анализ деятельности периодического издания за определенный отрезок времени. Интересным, на наш взгляд, является мнение, высказанное С. М. Гуревичем: он характеризует жанр обзора в сопоставлении с обозрением и рецензией.

Ни одна классификация не является универсальной, так как многие материалы не входят в рамки того или иного вида обзора. Также в ходе исследования выявилось, что, например, территориальный признак в обзоре-презентации является необъятным, так как авторы выбирают самые разные принципы деления по территориальному признаку (обзор СМИ стран СНГ, стран СНГ и Балтии, какой-то одной страны и т.д.).

Помимо типов обзоров прессы, которые выделяют упомянутые авторы, нам удалось выявить и другие разновидности этого жанра: событийный, проблемный, аналитический и проблемно-аналитический. Событийный обзор концентрируется на изучении реакции мировой прессы на какое-либо конкретное событие, проблемный – на освещении ею определенной проблемы, аналитический – на анализе презентации в зарубежных СМИ каких-либо явлений международной жизни, проблемно-аналитический представляет собой гибрид проблемного и аналитического обзоров.

Событийный:

Бывшая сотрудница Facebook написала разоблачительную книгу

Газета Daily Mail посвятила две статьи книге Кэтрин Лосс «Мальчишки-короли: странствие в самое сердце социальной сети»

(The Boy Kings: A Journey into the Heart of the Social Network by Katherine Losse). Лосс пришла работать в Facebook в 2005 году, когда там трудился 51 человек, включая ее, а впоследствии стала спичрайтером Марка Цукерберга. В 2010 году она ушла из компании.

«Выходки студентов-мажоров 50-х плюс сериал «Безумцы»: бывшая сотрудница Facebook приподняла покров над сексуальной жизнью, аморальностью и тайнами гигантской социальной сети и ее «маленького императора» – таков заголовок первой статьи. Facebook считается одной из самых динамичных компаний в истории, но, если верить Лосс, до самого последнего времени он отличался «глубоким сексизмом и менталитетом 1950-х годов», пересказывает книгу журналист Дэниэл Бейтс.

По словам Лосс, женщины в компании занимали низшие должности. «С ними обращались, как с прислужкой второго сорта, допускали их на конференции только в качестве гардеробищи», – пишет газета.

Цукерберга Лосс сравнивает с Наполеоном. «Она объявляет его «маленьким императором», создавшим компанию, где сотрудники должны были «поклоняться ему, как идолу. В день его 22-летия сотрудникам даже велели надеть футболки с его портретом», – сказано в статье.

Газета приводит несколько цитат.

«Вся архитектура человеческих ресурсов в компании строилась на реакционной модели офиса 1950-х годов, где мужчин с так называемыми мужскими качествами (способности к технике, склонность все ломать, быстро двигаться) идеализировали, считая гениями и провидцами, а всех остальных (особенно сотрудников отдела работы с пользователями, где преобладали женщины и работали чернокожие, в отличие от белых и азиатов в команде программистов) считали туповатыми, неспособными мыслить умно и быстро», – сетует Лосс. По ее словам, обстановка изменилась только с приходом Шерил Сэндберг, которая в 2009 году стала операционным директором.

Журналист утверждает: «В книге Лосс Цукербергу дана самая уничтожительная характеристика со времен фильма «Социальная сеть». Лосс изображает его человеком, который не умеет общаться и держится отчужденно, утверждает, что тех, кто не заиклен на программировании, он не считает за людей». Компания Facebook воздержалась от комментариев к книге.

Вторая статья, написанная по мотивам книги Лосс, посвящена предполагаемым мрачным тайнам уже не компании, а самой

социальной сети: «Тайные профили, пароли-отмычки Facebook... и приложение «Красотка или уродка»: в книге бывшей сотрудницы описывается «нездоровая» тяга Цукерберга к тотальному господству».

«Как утверждается в книге, Facebook разработал экспериментальную опцию «Темные профили» – секретные аккаунты людей, которые даже не зарегистрировались в сети. Программисты захотели создать теневые страницы тех, кто был отмечен на фотографиях их друзьями, – надеялись, что те поддадутся соблазну и заведут свои аккаунты», – пишет журналист Дэниэл Бейтс, ссылаясь на Лосс.

«В книге также утверждается, что в 2007 году технические специалисты Facebook работали над программой Judgebox, которая позволяла бы пользователям сравнивать женщин и ставить им оценки. Это отголосок сексистского приложения Facemash, которое Цукерберг разработал, когда учился в Гарварде», – сказано в статье.

Газета пересказывает еще несколько утверждений Лосса: «У сотрудников Facebook есть программа Facebook Stalker, позволяющая отслеживать, кто заходил в их профайлы. На раннем этапе сотрудникам выдавали «пароль-отмычку», не проводя никаких проверок на безопасность, и позволяли им делать все, что в голову взбредет».

Лосс также приводит слова одного из коллег Цукерберга: «Марк всегда мечтал об этаккой «Википедии» человечества, о «темном Facebook», как он выражался, где у каждого человека была бы стена, и люди могли бы писать о нем на этой стене все что угодно».

«Лосс также рассказывает, что была шокирована, когда ей дали пароль-отмычку – пароль к аккаунту в Facebook под названием The Creator, через который можно было заглянуть в профайл любого человека», – сказано в статье. «Они дали мне пароль, не поинтересовавшись моим прошлым – а вдруг я маньяк и отслеживаю людей?» – восклицает Лосс.

Публикация книги совпала с очередным скандалом вокруг Facebook: социальная сеть без спроса стирала адреса своих пользователей, чтобы принудить их пользоваться ее собственной электронной почтой, отмечает автор.

Аналитический:

Азербайджан через призму «Евровидения»

Музыкальный конкурс «Евровидение» стал для Азербайджана эквивалентом Олимпиады-80 для Москвы: витриной алиевского

«чуда». В Баку царит праздничная атмосфера, свидетельствуют журналисты, при этом чиновники уже устали отвечать на беспрестанную критику режима со стороны оппозиции, западных правозащитников и недружественных соседей.

Ильхам Алиев не жалеет ничего для своей столицы Баку, прозванной «вторым Дубаем», пишет *Le Figaro*. На набережной один за другим выстроились роскошные магазины – в основном пустующие, по улицам движутся огромные внедорожники. За полтора года в городе открылось шесть пятизвездочных отелей, не говоря уж о спортивных сооружениях и вымощенных мрамором площадях, рассказывает Пьер Авриль.

Корреспондент встретился с советником Алиева, отвечающим за продвижение имиджа Азербайджана на Западе. Говоря о своей стране, этот аппаратчик жонглировал такими понятиями, как «либерализация экономики», «европейские стандарты», «точка встречи ислама и христианства», однако журналист ясно почувствовал, как он устал от необходимости отвечать на беспрестанную критику со стороны оппозиции, западных правозащитников и недружественных соседей, которые используют «Евровидение» для разоблачения жестокости и коррумпированности режима.

По данным неправительственных организаций, в результате стройки объектов для проведения музыкального конкурса около 60 тыс. человек были выселены из своих домов, говорится в статье, а корреспондент *Radio Free Europe* Надежда Исмаилова обнаружила, что семья Алиевых причастна к операциям с недвижимостью, связанным с «Евровидением». Из-за этого расследования журналистке стали поступать анонимные угрозы и видеозаписи о ее личной жизни выложены в интернет. Еще одна акция – голодовка активистов оппозиционной партии «Муссават», они требуют освободить 11 политзаключенных. По информации НКО, опровергаемой властями, в стране насчитывается порядка 70 политзаключенных, сообщает автор статьи.

«Из-за подобных инициатив гражданского общества позолоченный имидж Азербайджана, продвигаемый режимом Алиева, тускнеет, – констатирует издание. – На вершине власти, не привычной к таким протестам, ощутима нервозность. Несколько десятков оппозиционеров были задержаны в Баку в четверг в ходе новой манифестации».

Одновременно Азербайджан сталкивается с политическим наступлением Ирана. Тегеран осуждает «Евровидение», называя

конкурс «гей-парадом», и критикует активизирующееся сотрудничество Азербайджана с Израилем. Ирану невыносима мысль о существовании на его северной границе светского государства, заигрывающего с ЕС и НАТО, отмечает Авриль. В свою очередь, азербайджанские власти упрекают иранский режим в поддержке их заклятого врага из-за Нагорного Карабаха – Армении.

Пока Азербайджан наводит шик и блеск к финалу музыкального конкурса, журналисты сидят за решеткой, сетует на страницах *The Wall Street Journal* Георгий Гогия старший –сотрудник-исследователь Human Rights Watch, специализирующийся на Южном Кавказе.

Гогия рассказывает о деле Аваза Зейнали, главного редактора независимой газеты «Хурал». Ему грозит до 12 лет тюрьмы. По словам автора, как минимум четыре других журналиста уже отбывают заключение по сходным обвинениям, которые выглядят политически мотивированными.

В Баку по случаю «Евровидения» царит праздничная атмосфера, но обстановка в зале суда «отрезвляет», пишет автор статьи. Суд будет рассматривать дело Зейнали по существу 31 мая, когда «Евровидение» уже закончится. Гогия призывает тех, кому безразличны права человека в Азербайджане: «Не ослабляйте нажим на правительство».

Полиция в четверг разогнала митинг оппозиции в столице Азербайджана, задержав свыше 30 активистов за два дня до финала «Евровидения», пишет *The Guardian*. Задержанные впоследствии были отпущены.

«Задержания лишний раз напоминают о нарушениях прав человека в Азербайджане в момент, когда эта богатая нефтью страна пытается позиционировать себя наилучшим образом перед миллионами поклонников «Евровидения», отмечает журналистка Мириам Элдер.

Тысячи софитов заставят заиграть бакинский «Кристалл Холл» во время проведения финала «Евровидения» подобно дорогому драгоценному камню – Азербайджан не скупился на расходы. По официальной информации, на проведение престижного конкурса авторитарное правительство кавказской республики потратило порядка 50 млн. евро из нефтегазовых прибылей, эксперты же не исключают, что сумма превышает полмиллиарда евро, говорится в комментарии *Handelsblatt*.

Этот блеск призван затмить менее гламурную сторону жизни азербайджанцев, полагает корреспондент. При этом повышен-

ное внимание к Баку дает возможность заявить о себе и критикам президента Алиева. Правозащитники обличают подавление оппозиции и гонения на критично настроенных журналистов и блогеров, а также говорят о политических заключенных и пытках в тюрьмах.

Неужели СССР наконец-то завоевывает Европу? Корреспондент *The Washington Post* Уилл Ингланд с удивлением констатирует: «С 2001 года пять бывших республик СССР побеждали в конкурсе «Евровидение».

Похоже, в этом году симпатии публики – на стороне «Бурановских бабушек». Поют они не очень стройно, но это с лихвой компенсируется их обаянием. А вот британцу Хампердинку может помешать его свободное владение английским, считает Ингланд: «Участники «Евровидения» обожают английский, но пальма первенства обычно достается весьма специфическому языку: ломаному, с сильным акцентом, искажающему рамки смысла».

Теоретически цель «Евровидения» – единение Европы, а самые знаменитые победители конкурса – шведская «Абба», говорится в заметке. «Но Азербайджан находится не в Европе, а его культура не похожа на скандинавскую», там неприязненно относятся к гомосексуалистам, а правительство – «одно из самых авторитарных в бывшем СССР». Почему же интерес к «Евровидению» сместился в Восточную Европу? Журналист полагает, что «в обстановке преступности, коррупции, авторитаризма и разочарований поп-музыка – видимо, то, во что можно верить».

Проблемно-аналитический:

Поможет ли Россия сместить Асада?

Можно ли убедить Россию не поддерживать Асада? Газета *The New York Times* задала этот вопрос информированным источникам и экспертам. По мнению газеты, сейчас разногласия между Россией и Западом, наоборот, перерастают в противостояние: «Россия посылает системы ПВО и вертолеты, а сотрудники ЦРУ, действующие на юге Турции, помогают переправлять оружие противникам Асада».

«Россия делает ходы, которым трудно оказать отпор» – так утверждает в заголовке своей статьи официальный представитель оппозиционного Сирийского национального совета Радван Зиаде, сотрудник *Institute for Social Policy and Understanding* (США). Автор обвиняет Россию в «соучастии в убийстве режимом Асада граждан его страны» и в использовании ситуации для акцентирования своего могущества («весь мир обивает пороги в Москве и умоляет Путина пересмотреть его позицию»).

«Российская сторона вряд ли окажет содействие: она боится того, что случится после отставки Асада», – предполагает в заголовке своей статьи Шармин Нарвани, старший научный сотрудник Сент-Энтони Колледж (Оксфордский университет). События в Тунисе, Египте, Йемене и Ливии за последний год заставляют глубоко усомниться в мнении «Диктатор ушел – проблема решена», – подчеркивает она.

Нарвани видит и другие резоны: 1) Через Сирию проходит «фронт борьбы за устранение глобального дисбаланса сил» – борьбы всех стран BRIC за то, чтобы смену режимов извне признали неприемлемой;

2) «внешние игроки, требующие отставки Асада, – та же кучка сторонников интервенции, которая спровоцировала в Ливии хаос под видом вмешательства из гуманных соображений»;

3) Россия обеспокоена влиянием салафитов и иностранных джихадистов на сирийскую оппозицию.

Вдобавок никто из сирийских оппозиционеров пока не предложил детальный план действий после отставки Асада. Поэтому Сирия рискует превратиться в несостоятельное государство.

«По мере эскалации вооруженного конфликта у России будет все более ослабляться мотивация для потенциального содействия отставке Асада», – заключает автор.

«Асада следует воспринимать как большую угрозу для Москвы по сравнению с другими», – рекомендует автор еще одного материала – Эд Хусайн, старший научный сотрудник Council on Foreign Relations (США).

У России есть шанс сохранить влияние в Сирии – пусть устроит так, чтобы генералы и функционеры партии «Баас» сместили Асада, сохранив инфраструктуру сирийского государства, считает автор. Хусайн, как и Зиаде, полагает: лидеры сирийской оппозиции должны заверить Россию, что ее позиции в стране останутся сильными, если Москва поспособствует переходу к демократии.

Хусайн также советует России предоставить Асаду политическое убежище: «Асад сможет уйти, не потеряв лица, сирийцы получат свободу, а чиновники, близкие к России, смогут договориться о мирном урегулировании с оппозицией; воцарится стабильность под совместными надзором России и Запада».

«Возможно, решающая роль - за международной конференцией» – так озаглавлена статья Моны Якубян, директора проекта Pathways to Progress: Peace, Prosperity and Change in the Middle East (Stimson Center, США).

Якубян полагает, что Москва может поддержать отставку Асада, если 1) сочтет, что теряет на поддержке Асада больше, чем получает; 2) «почувствует, что сможет участвовать в формировании альтернативы Асаду, отвечающей российским интересам».

Таким образом, можно говорить о том, что обзоры печатной и электронной прессы выполняют в международной журналистике особые роли:

1. Позволяют интегрировать информацию из разных источников и дать её читателю в концентрированном виде.

2. Если речь идет о широком международном охвате обозреваемых СМИ, действующих в различных государствах, то обзор позволяет создать наглядное представление о реакции прессы группы стран на те или иные события и проблемы. Так, обзоры ведущих газет стран ЕС позволяют получить представление об информационном пространстве Европы и о ключевых тенденциях в деятельности прессы этих стран.

3. Помогают проанализировать разные аспекты одной проблемы, разнообразные позиции по важным международным проблемам.

Елизавета Ивченкова

ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ СОМАТИЗМОВ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТАХ

В статье рассматриваются соматизмы в газетном и художественном текстах. Акцентировано внимание на то, что соматизмы заключают в себе ассоциации, коннотации, фиксирующие эмоциональный код.

E. Ivchenkova

In the paper somatic component in the newspapers and literary texts are considered. The emphasis is made on the fact that the somatic component comprises associations, the connotations fixing a emotion code.

Компонентная структура речи дифференцируется по стилиобразующим факторам, например: коммуникативные условия и цели общения (принципы выбора и способы организации языковых единиц в единое смысловое и композиционное целое (текст)), сфера общественной деятельности (например, политико-идеологические, общественные и культурные отношения) и др. Организация тек-

ста предусматривает коннотативное участие его создателя. За счет образного наполнения текст приобретает разного рода эмотивные характеристики и коммуникативные интенции. Однако подобный эффект достигается и лексическим компонентом, не содержащим в себе явно выраженного метафорического качества. Таковыми являются соматизмы как эманации экспрессивного опыта носителя того или иного языка.

В современной лингвистике все большее внимание уделяется выражению эмоциональных состояний человека как на вербальном, так и на невербальном уровнях. На последнем преобладают эмоции, чувства, экспрессии, которые сами по себе многогранны и многолики. Человек – существо эмоциональное – в разной степени проявляет свои чувства, что зависит от его характера, стечения обстоятельств, условий жизни. Эмоции присутствуют везде и всегда. Как говорил Шарль Балли, «человеческая мысль постоянно колеблется между логическим восприятием и эмоцией; мы или понимаем, или чувствуем; чаще всего наша мысль состоит одновременно из логической идеи и чувства» [4, с. 182].

Целью настоящей статьи является установление дихотомии вербального и невербального действия в публицистическом и художественном текстах. В качестве предмета исследования взяты соматические речения – семантически устойчивые одно- или поликомпонентные единицы языка, кодифицированные по своему значению, составу, структуре, закрепленные за единицей языка невербального и представляющие их проекцию в вербальный язык. Им противопоставлены соматические номинации – собственно называние «части тела» в прямом значении, они являются стандартизированным компонентом, как немаркированные языковые единицы существуют в готовой форме, легко переносятся из текста в текст и однозначно воспринимаются.

Зачастую эмоциональное состояние – это сложное взаимодействие разнообразных чувств. Если говорить о «чистых эмоциях», то не существует окончательно сформулированных принципов, по которым их можно отделить от смежных с ними физических явлений. В таком случае следует руководствоваться знаниями в сферах психологии и психолингвистики. Эмоциональный аспект в коммуникационном процессе расценивается как фундаментальный. При разговоре адресант воздействует на адресата одновременно словом и интонацией, мимикой, жестами и телодвижениями. Язык тела информативен, так как человек, будучи по своей природе существом созерцательным, с легкостью воспринимает сигналы языка

глаз, тела. Знаменитый французский актер XIX века Ф. Дельсарт заметил: «Достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целое здание уверений и обещаний» [10, с. 5].

В письменной речи эмоциональность «манифестируется ... редко с помощью эксплицитных формул, на первый план выходит эмоциональная лексика, а также средства синтаксические, морфологические, и даже просодийные. Эмоциональность чаще всего вводится в текст имплицитно» [2, с. 199]. Сложную природу эмоций польский исследователь Анна Вежбицкая описывает следующим образом: «чувство – это то, что чувствует человек, а не то, что переживает в словах. В словах можно записать мысли, нельзя описать эмоции при помощи слов» [3, с. 31–48].

Эмоциональные состояния складываются из чувств, экспрессий. Эти понятия трудно разделить. Различению их содержательного наполнения могут помочь словарные статьи различных лексикографических работ. Обратимся к таковым. Лексема *чувство* определяется следующим образом: 1 – способность ощущать, испытывать, воспринимать внешние воздействия, а также само такое ощущение; 2 – состояние, в котором человек способен сознавать, воспринимать окружающее; 3 – эмоция, переживание; 4 – осознанное отношение к чему-нибудь; 5 – любовь (т.е. способность ощущать, испытывать, воспринимать внешнее воздействие, а также само такое ощущение) [5, с. 645]; 6 – психофизическое состояние живого существа, то, что оно испытывает, ощущает. // Внутреннее, психическое состояние человека, то, что входит в содержание его душевной жизни; совокупность душевных сил человека; 7 – душевность, сердечность; 8 – умение живо, ясно, чутко воспринимать, осознавать на основе своих впечатлений, ощущений [6]. *Эмоция* определяется как душевное переживание, чувство [5, с. 738].

Как видно из определений, *чувства* являются физиологическими и психологическими свойствами человека. И связаны как с базальными потребностями человека (голод, жажда), так и с высшими (чувство прекрасного). По мнению А. Ю. Яницкой, чувство – это, в первую очередь, настроение, самоощущение человека, его душевное состояние [11, с. 25]. Польский языковед Агнешка Либура в своей работе затрагивает вопрос о размежевании чувств, эмоций и сходных явлений: «некоторые языковеды считают, что понятие *ненависти* – это отношение, а не чувство. Ивона Новаковска-Кемпна, опираясь на работы языковедов и психологов, выделила кратковременные чувства-аффекты и более длительные чувства-отношения. Например, *ненависть* представляется как чув-

ство-отношение. София Зарон относит как *любовь*, так и *ненависть* к отношениям. Это психологические явления, благодаря которым формируется отношение к другому человеку. Автор подчеркивает, что анализ семантической экспликации названий чувств нельзя проводить без учета ценностей, которые стоят за чувствами. Она причисляет *любовь* и *ненависть* к понятиям этическим, которые определяет горизонт ценностей мира» [1, с. 136].

Эмоция имеет более узкое истолкование, так как включает в себя значение «чувство». В таких контаминациях разобраться помогут знания психологии. Эмоции – это кратковременные проявления какой-либо реакции организма, а чувство предполагает длительное состояние, отношение к объекту. Таким образом, одной из главных составляющих соматического речения (жесты, мимика, телодвижения в составе текста) является его эмотивность.

Тогда возникает вопрос, целесообразно ли считать, что существуют соматические речения, где эмоциональная составляющая не имеет места? Найти ответ на этот вопрос помогут следующие примеры из романа Л. Н. Толстого «Воскресение»: *Нехлюдов протянул руку, снял шапку, хлопнул рукой по спине*. На первый взгляд, эти соматические речения без колебаний можно отнести к соматическим речениям со значением эмоциональности. Так, плоскость глубинного значения соматического речения *хлопнул рукой по спине* может быть истолкована как *со злости нанести физическую травму*; *Нехлюдов протянул руку, снял шапку* – *в знак поражения, согласиться с точкой зрения собеседника*. Однако, обратившись к контексту, убеждаемся в обратном: *хлопнул рукой по спине* – соматическое речение, обозначающее указание на человека и одновременно счет (т. е. оно выполняет в тексте дейктическую и счетную функции); *Нехлюдов протянул руку, снял шапку* – соматические речения со значением приветствия, т. е. это своеобразные формулы этикета, выраженные посредством жестов, мимики, позы человека. Проиллюстрируем такое положение еще несколькими примерами: *приложил пальцы к фуражке* (отдал честь), *поморщился* (проявление физического состояния – не услышал).

Вышеприведенные примеры не относятся к эмотивным соматическим речениям. Однако эмоциональность в них может проявляться имплицитно. И это вполне естественно, так как эмоции – это неотъемлемое качество человека. На эмоциональности строится все его поведение. Другое дело, на каком уровне проявляется *emotion*. Например, *приложил пальцы к фуражке* – присутствие эмоциональности не оспаривается, но это значение здесь второстепенное,

едва уловимое. Если бы в контексте присутствовало определение «*сердито приложил пальцы к фуражке*», тогда это соматическое речение относилось бы одновременно к соматическим речениям со значением эмоциональности и соматическим речениям со значением неэмоциональности. В подтверждение такой позиции можно привести слова Н. И. Формановской: «На наш взгляд, необходимо разграничивать эмотивные, в том числе инвективные, и этикетные речевые акты, выражающие разные целеполагания говорящего и разные перлокутивные ожидания... Этикетные речевые акты реализуют социально заданные регулирующие правила речевого поведения в зоне кооперативности и, таким образом, имеют имплицитную положительную оценку» [9, с. 112–113]. Речь идет о вербальном языке, но в нашем случае это положение можно перевести в плоскость невербального языка без существенных потерь.

Существует другая точка зрения на проблему размежевания соматических речений со значением неэмоциональности. Этикетные знаки представляют собой стертое эмоциональное проявление. Так, древние люди приветствовали своих соплеменников знаками с ярко выраженной позитивной окраской, а врагов – с негативной. Со временем этикетные знаки утратили свою эмотивность и приобрели нейтральное значение, т. е. каждый человек, являясь частью социума, должен использовать этикетные знаки в повседневной жизни.

Таким образом, соматические речения делятся на две группы, именуемые нами CP (emotion) и к CP (symbol)¹.

Большой исследовательский интерес вызвали соматические речения такого рода, как «*złożył ukłon u progu świątyni*» (Gazeta Wyborcza 16.08.2006), «*więc nie może klaniać się stosownie mijanym kościołom...*» (Gazeta Wyborcza 20.06.2007); «*Jeden z terrorystów padł na kolana i zaczął się modlić*» (Gazeta Wyborcza 19. 03. 2010); «*npułojł się k kręstu*», «*крестилсь*», «*стояла на коленях, закрыв лицо руками*», «*мужики крестились и кланялись, встряхивая волосами*» [7]. Эти речения детерминируют ритуальные действия, свойственные христианской культуре. Встает вопрос, целесообразно ли относить подобное проявление невербального поведения к символическим соматическим речениям?

¹ CP (symbol) – название соматических речений со значением неэмоциональности. Т. М. Николаева и многие другие ученые (И. Пирс, Д. Левис и др.) использовали в классификациях соматизмов именно такое название (знак-символ, символический жест).

Соматические речения аккумулируют в себе эмоциональную характеристику персонажа так, что экспрессивность может присутствовать и в символических соматических речениях. Художественный текст выигрывает в количественных показателях соматических речений. Так, в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» встречаются 679 соматических речения со значением эмоциональности и 164 со значением неэмоциональности (или символические соматические речения), что составляет 82 % и 18 % соответственно. Не случайно соматические речения со значением эмоциональности преобладают, т. к. эмотивные языковые средства передают представления автора о мире чувств человека. Анализируемые публицистические тексты содержат 250 и 41 соматическую единицу (87 % и 13 %) соответственно.

Следует заметить, что понятие эмоции нами раскрывается в более широком значении, а именно: в него включены проявления чувств, эмоциональных качеств, состояний: игривость, намек, самоуверенность, снисходительность, любовь, внимание, интерес, беспомощность, нежность, влечение, укор, решительность, недоумение, потрясение, удовольствие и др.

Сигнификативное наполнение, классификационные черты, структура соматических речений выражены по разным признакам. Во-первых, структура соматизмов четко определена их членным составом на уровне синтаксиса и представляет собой интересный объект для наблюдений с точки зрения функциональной характеристики. Во-вторых, речения с соматическим компонентом, частотность которого колеблется от нуля до сотен единиц, определяют «контекстуальную напряженность» портретных характеристик, зарисовок и действий персонажей. В-третьих, эмоциональная перспектива соматических речений зависит от представленных в тексте континуумов эмоциональных качеств.

План содержания соматического речения состоит из двух плоскостей значений: поверхностного и глубинного. Поверхностное значение отражает «форму» невербального знака в тексте. Восприятие начинается с формального признака, а завершается плоскостью глубинного значения, т. е. «символического» содержания.

Литература

1. Libura, Agnieszka. Analiza semantyczna wyrazów nazywających nieważność i inne uczucia negatywne / Agnieszka Libura // Język a kultura. T. 14. – Wrocław, 2000. – 136 s.
2. Szumska, Dorota. O emocjach bez emocji / Dorota Szumska // Język a kultura. T. 14. – Wrocław, 2000. – 199 s.

3. Wieźbicka, Anna. Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne / Anna Wieźbicka. – Warszawa, 1971.
4. Балли, Ш. Французская стилистика / Шарль Балли. – М., 1961. – 182 с.
5. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1992.
6. Психологический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mirslovari.com>. – Дата доступа: 10.11.2011.
7. Толстой, Л. Н. Воскресение / Л. Н. Толстой. – Кишинев, 1969.
8. Усанкова, Н. В. Эмотивные средства создания образа персонажа как способы выражения индивидуально-авторской и национальной картин мира / Н. В. Усанкова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Материалы III Междунар. науч. конф. – Ч. 1. – Минск, 2005.
9. Формановская, Н.И. Эмоции, чувства, интенции, экспрессия в языковом и речевом выражении / Н. И. Формановская // Эмоции в русском языке и речи: сб. статей. – М., 2005.
10. Шаронов, И. А. Эмоции в нашей жизни и лингвистике / И. А. Шаронов // Эмоции в русском языке и речи: сб. статей. – М., 2005.
11. Яніцкая, А. Ю. Дзеясловы эмацыянальнага стану ў беларускіх і рускіх мовах / А. Ю. Яніцкая // Беларуская лінгвістыка. – Мінск, 1990.

Виктор Ивченков

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮРИЯ КАЗАКОВА

(о литературе, стилистике и образном слове с ностальгией)

Статья посвящена изучению языка произведений русского писателя Юрия Казакова. Через призму таких образных средств, как метафора, эпитет, сравнение показаны особенности индивидуально-авторского стиля писателя. Затрагиваются проблемы соотношения роли художественной литературы и журналистики в формировании речевых вкусов современного общества.

V. Ivchenkov

The article is devoted to the study of the language of Russian writer Yuri Kazakov's works. In the light of such figurative means as metaphor, epithet, comparison the special features of the writer's individual-author's style are shown. The issues of correlation of the role of fiction and periodical press in forming speech tastes of modern society are touched upon.

«К речи надо иметь вкус, слово чутьем находить...»

Ю. П. Казаков

Функциональная стилистика, ставшая в XX веке эволюционной наукой, сегодня приобретает другие черты, что связано с поиском и в художественной литературе, и в публицистике своего инструментария воздействия на эстетические вкусы читателя. Часто в литературе это приводит к технологичности изложения, где занимательная фабула доминирует, тогда как в журналистике открываются новые возможности. Мир становится медиацентричным. Особенно это касается таких сфер, как культура, образование, коммуникация. Просветительская роль, некогда принадлежавшая литературе, являвшейся на протяжении веков мощным инструментом формирования мировоззрения личности и ценностной ориентации общества, постепенно переходит к СМИ. И если раньше к журналистскому материалу можно было быть снисходительным, представляя в нём (вслед за Г. Винокуром) «грамматический каркас», заполнить который мог мало-мальски образованный человек, то сегодня можем говорить не столько об информационном продукте, сколько о произведении конкретной пишущей личности. Это не означает, что современный журналист стал писателем, а журналистика сама превратилась в писательство. Скорее, журналистика XXI века предлагает новые эстетические ориентиры, приобретает специфический литературный ореол, что выражается в эмотивности, образности, усиленной модальности, лексической разбалансированности, семантической спецификации и проч.

Вынесенные в начало статьи слова Ю.П.Казакова, продолжателя традиции Чехова, Тургенева и Бунина, мастера рассказов, вошедших в золотой фонд русской классики и поразивших современников необычайной силой и... качеством слова, призваны хотя бы ненадолго вернуть современника к лирике повествования, тонкому чувству речи, воплощённому в литературном произведении. «Как лирику, Казакову чужд насыщенный действием сюжет; не событие лежит в основе его рассказов и даже «не сам случай из жизни». Движение в нём происходит от напряжённости авторской мысли, от смены душевных состояний героя и разветвлённости его переживаний» [4, с.179].

Внимательно вглядываясь в жизнь, впитывая ее неподдельность, первозданность эмоций и чувств, Ю. Казаков щедро наделяет своего героя – человека внутренне одинокого, утонченного в восприятии действительности – любовью к земле, природе, прочной привязанностью к исконно русским местам. Он писал в сборнике

«Северный дневник» о том, что ему «всегда хотелось пожить не на временных становищах, не на полярных зимовках и радиостанциях, а в деревнях – в местах исконно русских поселений, в местах, где жизнь идет не на скорую руку, а постоянная, столетняя, где людей привязывают к дому семья, дети, хозяйство, рождение, привычный наследственный труд и кресты на могилах отцов и дедов». Для читателя XXI века эти слова вряд ли укладываются в его жизненный ритм и, скорее, пробуждают «тайную тоску». Так много изменилось в жизни. Однако именно таким представляешь художественный мир Казакова, где особое место занимают русская природа, неотделимая от людей, их дум, желаний и душевных волнений, деревенская жизнь, в которой писатель усматривает непреодолимое стремление к добру и свету, выстраивает грустное сочетание бытия, фактурной точности и художественного переосмысления описываемых событий. Оттого, вероятно, прозе писателя присущи тонкий лиризм и своеобразный музыкальный ритм.

При жизни Юрия Казакова было издано около десяти сборников рассказов. Его творчество, к сожалению, не было отмечено должным вниманием. «Понять, как случилось, – пишет Вера Иванова, – что от Казакова так быстро и до полного забвения отказалась русская литература и самая читающая в мире публика, совершенно невозможно» [1]. Это сегодня ему посвящены книги Е. Галимовой и И. Кузьмичева. Режиссер Аркадий Кордон попытался вернуть Юрия Казакова обществу и осуществил кинобиографию «Послушай, не идет ли дождь...». Благотворительный резервный фонд и журнал «Новый мир» в 2000 году учредили Литературную премию имени Юрия Казакова, которая присуждается автору, живущему и работающему в России, за рассказ на русском языке, впервые напечатанный в текущем году на территории России.

Созданные писателем произведения, в которых за счёт употребления образных средств достигается глубокое взаимопонимание с читателем, раскрывает возможности проникновения слова во все стороны действительности. Образные средства, используемые им, придают художественной речи оригинальный характер, создают благодаря авторской индивидуальности эффект сотворчества, широко раскрывают возможности воздействия на самые тонкие чувства, оттеняют душевные переживания и волнения человека, многогранно изображают природу.

Носитель языка не создает слова, он использует их в готовом виде. Каждому даны равные возможности пользования ими. Однако далеко не каждый может организовывать текст таким образом,

чтобы в нем возродилось эстетически значимое, индивидуально отражимое. Это достигается за счет синтагматического размещения слова, использования его в совокупности и сочетании с другими словами. Отсюда берет начало творчество. Оно ярко представлено в системе индивидуальных тропов. Именно индивидуально-авторская синтагматика является убедительным показателем силы творческой манеры писателя.

Троп – образное выражение. Поэтому рассматривать его в отрыве от ассоциативного мышления невозможно. Ассоциации, возникающие в сознании человека, вариантны, о чём хорошо свидетельствует подвижность индивидуального восприятия тропа. Лабиринт сцеплений «денотат – референт – «форма выражения» – «приращенный» смысл – ассоциация» даёт наиболее полное представление о богатом в мыслительном отношении переносном значении. Троп органически включает в повествование рассказчика и выступает в роли феноменального языкового элемента. Феноменальность его в том, что он является составной частью мировидения писателя и несёт в себе потенциальную образность, которая в значительной степени, а иногда в абсолютной, индивидуальна. Троп – особое видение писателя. Включение его в структуру художественного текста всегда обусловлено планом содержания произведения и закономерно. Основываясь на генетическом построении по принципу образности и аналогии, троп представляет собой конструктивный приём организации текста, и в большей мере такого, где обнаруживается авторская индивидуальность. В речевую ткань произведения троп входит как часть в сеть логических импликаций и пресуппозиций целого текста, вписывается в изобразительную ситуацию и, согласовавшись с её связями и зависимостями, уточняет свой смысл, обогащается ассоциативным мышлением, теряет неопределённость, может быть приближен к пониманию «идеального видения», т. е. видения писателя. Выражение «идеальное видение» относительно. Под ним разумеется мировидение писателя, постигнуть которое всегда стремится читатель. Троп становится специфическим мостом между писателем и читателем. Насколько глубоко мирозерцание художника, настолько выразительны и экспрессивны тропы, им использованные.

Лингвисты XX в. уделяли большое внимание исследованию языка художественной литературы. Системное и текстологически ориентированное изучение текста как процесса воплощения и становления идейно-творческого замысла автора как конкретно-исторического факта и как закономерного звена в развитии общели-

тературного языка было введено в научный обиход академиком В. Виноградовым. Свидетельством нового направления стало введение в прошлом веке в число филологических дисциплин вузов лингвистического (а затем филологического) анализа текста.

Для лингвистического понимания текста важно учитывать специфику взаимообусловленных структурно-семантических средств художественной изобразительности. Изучая художественный текст, нельзя не увидеть системность и строгую структурированность языковых элементов, создающих целостность объекта, а также комплекс отношений внутри них.

Методика стилистического анализа определяет способы и приемы организации текста, предполагает выявление и описание каждой микроструктуры – совокупности речевых средств в соответствии с их языковым (вероятностным) воплощением. Выделение в языковом материале произведения такой совокупности определяет стиль писателя и таит в себе потенциал природной характеристики тесным образом связанных между собой текстовых элементов, которые в своей целостности и в планомерном включении в художественное произведение представляют интереснейший и благодатный для исследования объект.

Тропеическое обозначение сравнительно с прямым семантически своеобразно. Уже в первом приближении ясно, что на языковом уровне содержание тропов менее чётко и строго, более размыто и приблизительно, чем первичные прямые обозначения слов. Тропеическое значение подвижно, в нём силён индивидуально-авторский момент, семантические границы в нём расплывчаты, многое не «выведено на поверхность», а имплицитно.

В словарном аспекте вторичные переносные обозначения обладают потенциальной семантикой, т.е. не фиксируют определённое содержание, а лишь жёстко очерчивают семантическую область с вероятной структурой. В речи совершается отбор из этой области, и переносное обозначение семантизируется по определённым правилам из взаимодействия прямого значения с контекстуально-ситуативными условиями речи. В словаре языка, по сути, не должно быть переносных, тропеических обозначений, а должны быть прямые обозначения и правила содержательного изменения их, в основе которых лежит имплицитное представление автора.

Семасиологическая система языка имеет двухуровневое строение: уровень прямых (номинативных) значений, т.е. уровень денотата, и уровень переносных, производных от прямых обозначений, выступающих как вторичная функция денотата и компенсирую-

щих уже ономаσιологическую недостаточность системы прямых наименований, т.е. уровень имплицита.

Вторичные переносные значения мотивированы разнообразными ассоциативными связями первичных значений. Организация элементов двух уровней и представляет собой троп. Известно, что между двумя уровнями нет резкой границы, да и не должно быть, так как память закрепляет вторичные значения непосредственно за денотатом и, конкретизируя его содержание, пополняет имплицитными связями и зависимостями.

Соединение двух уровней – это способ воспроизвести трудно выразимое и обозначить то, для чего в норме нет прямого обозначения, причём воспроизвести и обозначить, не увеличивая словарь единиц выражения и их синтаксическую сложность. Такая способность языка является рациональным речевым приёмом, никак не свидетельствующим о правомерности случайного в лингвистике, на наш взгляд, мнения о «количественной бедности» языка, а, наоборот, расширяющим валентные связи, динамично представляющим их множество, что говорит о тончайших подвижностях и экспрессивности языка. Для осмысления имплицитности тропа недостаточно усилий памяти и языковой компетенции. Оно приглашает к мобилизации знания, к игре ума и упорядоченному комбинированию смыслов, их отбору и увязке в целостную картину. Поэтому тропы имеют эстетическую ценность. Они не просто реализация языкового действия и языковой игры, а знание мира и творческое усилие ума. Создание новых тропов, умение трансформировать их, развивать качественную образность – проявление индивидуальности и художественной силы писателя.

Художественное произведение всегда когнитивно. Нередко самое обычное, повседневное возводится писателем на такую высоту художественной интерпретации действительности, что оно является образным ориентиром, по которому направляется познавательная деятельность индивида и определяется её содержание.

Слово в художественном произведении «двупланово». Оно находится в сложнейших связях и соотношениях со словами общелитературного языка и с элементами словесной культуры эстетического объекта. Именно поэтому любое слово может стать экспрессивно образным. Оно может выступить в роли предметно-логического трамплина, предопределяющего всевозможные модификации экспрессивной направленности лексемы как опорного звена авторского повествования, имеющей непосредственное отношение к изображению различных сюжетов, нацеленных на выяснение жизненных

аномалий и самой сущности жизни, «фрагмента действительности» (дискурса), как предмета авторского видения мира.

Элементы дискурсного анализа в сочетании с методологией лингвостилистического исследования могут открыть перспективы в изучении системной организации образно-речевого облика текста. В произведениях Юрия Казакова, в которых отражается органичное сочетание книжного и устного элементов, тропы репрезентируют семантическую перспективу языка XX века, наглядно представленную в лингвистической науке этого столетия – стилистике.

В проблематику стилистики, несомненно, входит то, что в языковых средствах остается за вычетом логического, смыслового их содержания. С точки зрения современных представлений об устройстве науки о языке, стилистика включает в себя лингвистическую семантику, лингвистическую прагматику, теорию речевого воздействия и общую теорию языкового варьирования. Отсюда широкий спектр применения стилистических знаний в новых направлениях лингвистического порядка: лингвистическом анализе текста, лингвистике текста, стилистике текста.

Определяя сферу стилистики, всегда исходят из того, что значение языкового выражения не сводится к чисто концептуальному, предметному, референциальному содержанию. Описание его (содержания) сопровождается множеством дополнительных, неконцептуальных смысловых оттенков.

В последнее время появилось еще одно перспективное и многообещающее в исследовательском смысле направление в лингвистике – дискурсный анализ, воплощение которого находим в генерализации текста как сложного коммуникативного явления, иерархии знаний. В ракурсе лингвистического изучения попадают такие сложнейшие явления, как когнитивная модель обработки дискурса, дискурсный подход к изучению речи.

Оценка эмоционально-экспрессивной окраски средств языка произведений Ю. Казакова позволяет проследить тенденции и закономерности развития языка, а именно – пополнение остенсивной семантики посредством уже существующих языковых знаков. Процесс воспроизведения тропеических ценностей, принципы и специфика включения их в структуру художественного текста являются показателем языковой динамики.

В языке уже давно отвергнут принцип «одно слово = одно значение». Это позволяет вычленивать «антисистему» языка, которая является могучим средством выразительности.

Таким образом, уровень денотата и уровень имплицита различаются по системности включения в общезыковые тенденции.

Уровень денотата, языковые связи и зависимости на нём – системное явление, тогда как уровень имплицита – антисистемное явление, содержание которого в большей степени индивидуально, неразвернуто, может интерпретироваться неоднозначно. Важно отметить, что выделение уровней денотата и имплицита в тропеическом аспекте основывается не только на языковом материальном выражении, но и на логической заключенности в себе образа. Появляется проблема исследования имплицитных (скрытых, явно невыраженных) возможностей лексем и их творческой реализации отдельным писателем на фоне общелитературного языка и его норм.

Особенно интересной в этом отношении является художественная лирическая проза.

Язык произведений Юрия Павловича Казакова своеобразен. В его рассказах, очерках с большой силой проявляются индивидуальность, выразительность и разнообразие использования изобразительных средств «неприспособившегося» языка, в понятие которого писатель включал язык глухих, труднодоступных деревень с «их различными наречиями, от мягкого южного, до сурового сибирского» [2, с. 522]. Эмоциональная приподнятость повествования сближает некоторые его произведения, по мнению литературоведов, со стихотворениями в прозе. Отчётливо это проявляется в рассказе «Поморка». Образный и мелодико-ритмичный строй в нём подчинён единой художественной задаче – созданию образа большой обобщающей силы, становящийся символом и несущий в себе природный жизненный смысл. Действительно, уже «первые вещи Казакова привлекали внимание свойственным ему серьёзным интересом к традициям классики, повышенной чувствительностью к слову. К его краскам и оттенкам, к его мелодике, столь пленительной у великих мастеров прошлого» [3, с. 555].

Образность слова Ю. Казакова насыщена глубокой выразительностью, интенсивной экспрессивностью, тончайшими ассоциативными связями и богатой цветовой гаммой. Во всех произведениях писатель обращает внимание читателя не на элементарную художественную констатацию быта жизни «глухой» деревни и «урбанизированного» города, а мастерски раскрывает диалектику душевных переживаний, психологические воздействия на человека окружающего мира с его тёмными и светлыми сторонами. Герои и сам автор пользуются богатством «неприспособившегося» языка, выражая этим неотделимую связь, слияние с самой жизнью. «И всё-таки, то, что в жизни раздельно, – язык города и язык деревни – в литературе может синтезироваться. Я не ощущаю резкого языко-

вого различия между своими деревенскими и городскими рассказами, потому что источник их тот же: чувство, настроение, впечатление. И слово как некий объём должно вмещать запах, цвет, движение», – говорил Юрий Казаков [2, с. 522].

Это видение и ощущение мира, умение художественно воспринимать окружающее расширяет границы использования художественно-изобразительных средств. Индивидуальность процесса отбора их является естественным свойством таланта художника и служит показателем величины и места в литературном мире.

Образная система исследованных произведений Юрия Казакова имеет свои особенности, общие и частные функции, закономерности. Троп – органичный структурный компонент организации художественного текста, включающийся в него прямо пропорционально пресуппозиции. Тропы в произведениях писателя живы и выразительны, ярко отображают прагматическую сторону повествования (особенно изобразительны и активны в представлении прагматичности олицетворения), всегда выражают оценку (мелиоративную или пейоративную). Наиболее продуктивно выражают мир писателя, его образное мышление сравнения и эпитеты, где автор обычно интегрирует эпитетичные предметы, явления, признаки; эмоционально насыщенными и обладающими большими экспрессивными свойствами являются метафоры и олицетворения.

Использование тропов в рассказах и очерках Ю. Казакова характеризуется оживлением и обновлением традиционных тропов; созданием новых образных выражений; использованием валентных связей. Троп выступает в роли стержневой константы художественного фрагмента и композиционного построения, органично включается в художественный текст на различных уровнях языка.

Тропоиспользование в произведениях Ю. Казакова имеет специфические черты:

- особая насыщенность тропами ранних и лирических рассказов;
- троп строится в прямой пропорциональной зависимости внутреннему содержанию и микротеме;
- модельное конструирование тропа проходит в тесном единстве с содержанием лексическим, морфологическим и синтаксическим.

Важным средством словесной образности является эпитет. В прозе Ю. Казакова это наиболее распространенный способ представления имплицитного значения в соответствии с определенными задачами (дать образную характеристику предмету, явлению, свойству, действию). Усиливающим эмотивным эффектом обладают метафорические эпитеты. Одна из особенностей – повсеместное

функционирование эпитетов в тексте. Особой спецификой обладают эпитеты, в которых прилагательное (относительное в своей первооснове) развивает качественное значение. Широко используются синестетические эпитеты, активно реализуются тропеические характеристики соматические метонимическим путем; эпитетация подкрепляется морфемными составляющими.

Эпитетация в произведениях Ю. Казакова имеет особенности:

- преобладание варианта тропеизации относительных прилагательных по семам «вид», «цвет»;
- эффективное использование образно насыщенного эпитета модели *сложное прилагательное*;
- ослабление репрезентации имплицитного значения в эпитетах субстантивных, выраженных именем существительным (*сладость-песня*), использование при них эстетического детерминанта;
- продуктивность выражения тропеического качества атрибутивными формами глагола (в частности, причастием);
- применение эпитетов, выраженных наречием, при характеристике интенсивности процессуального;
- уникальность выражения эпитета категорией состояния.

Метафора является одним из компактных тропеических средств, выражающих только объект сравнения, ассоциация которого, в силу неэксплицированности субъекта, приобретает особый эффект сотворчества. Понятие метафоры не должно отождествляться с понятием переноса; включаясь в таксономию «перенос–троп–метафора, метонимия, эпитет и т. д.», она является лишь частным проявлением переноса. Метафора – суть переноса значения слова, а не наименования. Организация ее совершается морфологическим и синтаксическим способами. Метафора оформляется глаголом или существительным, признаковой группой слов она не выражается. Атрибутивными элементами создается эпитет. Метафора в лирической прозе Юрия Казакова имеет следующие черты:

- преобладает глагольная метафоризация, чем выражается динамичность и экспрессивность художественного текста, т. к. совмещение в глагольной метафоре значений уровней денотата и имплицита служит актуализирующим средством итогового элемента тропеизации – имплицитного значения;
- глагольная метафора активно реализуется за счет пресуппозиции текста, проявляет действенный стилистический эффект благодаря предикативной функции в предложении;
- вербальные метафоры, в основном, тропеически аналогизируются по сходству, подобию действий, состояний; сходства по форме могут передаваться лишь в том случае, если в самом обозначении

процесса подразумевается описание формы предмета (*змеилась*);

- более расположенными к метафоризации геометрических параметров являются субстантивные метафоры;

- продуктивным приемом в передаче различных аналогов является лексический повтор, организующийся использованием возможностей разветвленной семической системы конкретного слова (например, глагол *гореть*);

- тесная взаимосвязанность вербальной метафоры с контекстом, определенное ослабление ее в субстантивных связях (это свидетельствует о более цельной тематической общности в рамках предложения вербальной метафоры);

- метафоризация значения в прозе писателя происходит в пределах одной семантической категории слов, в которой семантический процесс сводится к замене одного дескриптивного значения другим;

- морфологические свойства глагола значительно влияют на репрезентацию его тропеического качества;

- особую группу глаголов в произведениях писателя составляют глаголы с семантическим параметром цвета (метафоризация контекстуальная и контекстуально этимологическая);

- олицетворение в произведениях писателя – самый яркий и выразительный способ репрезентации прагматического знака тропа. Прозопопеизация в языке художественных произведений характеризуется: а) процессуальностью реализующегося переноса, б) тесной взаимосвязью с идейно-плановым контекстом, в) окказиональностью, г) недетерминированностью прозопопеических глаголов, д) приверженностью к прозопопеизации отдельных тематических групп.

Явно выраженным тропеическим качеством в прозе Казакова обладают сравнения. Посредством эксплицированных интегральных признаков *t. c.* репрезентируется таксономия гиперо-гипонимической обусловленности, образно определяется действие или признак, которые, в свою очередь, образно характеризуют его производителя или носителя. Для сравнений в произведениях писателя характерно:

- тенденция к унификации компонентного состава в формальном плане синтаксиса (преобладание употребления формы сравнительного оборота; продуктивность усеченных форм) при семантически разнообразном представлении тропеического качества;

- широкое применение сравнений в роли стержневой доминанты контекста, в случаях композиционного воплощения в тропе идеи произведения – в роли композиционной константы;

– продуктивность выражения имплицитного значения творительного сравнительного;

– стремление к конкретизации характеристики (посредством признака субъекта сравнения – адъективные, вербальные, адвербиальные).

Сигнификация имплицитного значения сравнений реализуется тремя путями: а) создание индивидуально-авторских сравнений, б) обновление воспроизводимых традиционных сравнений, в) употребление фразеологических сравнений. Сравнение, несомненно, представляет имплицитное значение и является тропом.

Валентные связи, используемые при создании образных выражений, приобретают форму новообразований и являются продуктивным стилистическим приёмом. Неосновные группы тропов несут коннотативный оттенок разговорности.

Неожиданность, утончённая образность тропеического словоупотребления, его обновление, оживление и трансформация поражают читателя в произведениях Юрия Казакова широтой авторских ассоциаций. Слово у Казакова «светлое», «цветовое», «слово – рукой зажато» и каждый раз иное. Метафоры, эпитеты, сравнения – наиболее часто используемые виды тропов в речевой ткани художественных произведений Казакова – несут в себе яркие эмоционально-экспрессивные оттенки, «дышат» жизнью полей и дорог, встреч и расставаний. В этом выражается вкус писателя и чутьё находить слова, о чём не раз говорил Юрий Павлович: «И беда, когда писатель не видит спрятанный смысл слова, не чувствует его заглушённый запах, когда в ладонях слово не отыгрывается, не начинает дышать, жить. Тогда дело совершенно безнадежно. Значит, это в тебе самом нет того изначального, единственного родного и настоящего слова» [2, с. 525].

Литература

1. Иванова, В. Документальные истории с придуманными фактами / В. Иванова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arhive.1september.ru/gaseta/2000/23/8-2.htm>. – Дата доступа: 31. 08. 1912.
2. Казаков, Ю. Поедемте в Лопшеньгу / Ю. Казаков. – М., 1983.
3. Клитко, А. Неисчерпаемость слова / А. Клитко // Казаков Ю. Поедемте в Лопшеньгу. – М., 1983.
4. Лапшин, М., Якубович, Е. Родниковая свежесть слова. О творчестве Ю. Казакова / М. Лапшин, Е. Якубович // Наш современник. – 1974. – № 12. – С. 179.

КУЛЬТУРНОЕ ПОЛЕ ДЕТСКОЙ ГАЗЕТЫ

Детская газета призвана осуществлять культурно-образовательную функцию, сохранять, передавать, культивировать общественные ценности. Культурно-просветительская журналистика должна занимать доминирующее положение в детских изданиях, приучать детей к последовательному постоянному чтению, формировать стойкую привычку «общения» с литературой. В данной статье рассматривается пример детской просветительской газеты, реализующей культурно-образовательное направление.

G. Kapustina

Children`s newspaper realizes the cultural and educational functions. It saves develops and transmits public values. The cultural and educational journalism should play the main role in the children`s newspaper, teaches to read regularly with greater pleasure. It helps to form the habit of dealing with the literature. This article pays attention to the example of the children`s newspaper, which realizes the cultural and educational directions.

...Камней множество, но ценны единицы...

Алексей Погребной-Александров

Культурный слой общественной жизни – это вся совокупность духовных и материальных ценностей, созданных человечеством за время существования и непрерывно прирастающих новыми. Духовные ценности – это традиционно искусство, художественная литература, а также многогранная (по преимуществу профессиональная) деятельность – наука. Это феномены особого свойства, создающие прирост культурного слоя общественной жизни, т.е. обогащающие ее в целом. Они есть результат целенаправленного творчества человека – специально создаваемые артефакты, предназначенные для многократного использования социумом в целях удовлетворения его определенных потребностей.

Исследователи журналистского творчества говорят о том, что культурный слой общества образует предметную область *культурно-просветительской журналистики* [1]. Функциональная предназначенность данного вида журналистского творчества определяется потребностью общества понимать и правильно оценивать не только происходящие события, но и продукты человеческого труда. Назначение его – ориентировать общество в духовных богатствах,

накопленных культурным слоем, и давать оперативное знание о его природе и возможностях применения. «Перевод» важнейших компонентов культурного слоя общественной жизни на язык массовой аудитории, возможность постижения смысла многочисленных культурных достижений происходит в рамках культурно-просветительской журналистики, готовой «навести мосты» между континуумом специализированных информационных продуктов и массовыми информационными потоками, адресованными обществу в целом. В условиях формирования нового коммуникативного пространства, заполняемого потоками часто излишне агрессивной информации, особое внимание обращает на себя медиапродукция, адресованная детям и юношеству, и в частности печатная, являющаяся особым типологическим звеном, призванным не только осуществлять культурно-образовательную, воспитательную функции, но и сохранять, передавать и, что немаловажно, культивировать социокультурные ценности, которые в самом широком смысле можно описать как «набор человеческих качеств, моральных норм, типов поведения, общественных и политических форм, устоев и обычаев, единодушно признаваемых большинством общества в качестве безусловно положительных, достойных уважения и признания» [2, с. 140]. Другими словами, это некие стратегические детерминанты поведения больших групп людей, легитимизированные и являющиеся предпочтительными в определённой социокультурной среде.

Оформление жизненных позиций происходит у детей до 15 лет, когда наблюдается наиболее серьёзное отношение к моральным принципам и нормам, поэтому издания для этого возраста должны всесторонне представлять разнообразный спектр культурно-духовных, морально-этических, познавательно-образовательных ценностей. Думается, культурно-просветительская журналистика должна занимать доминирующее положение в изданиях, адресованных детям и молодежи. Именно такие издания, прежде всего, приучают детей к последовательному постоянному чтению, формируя стойкую привычку «общения» с литературой.

В данной статье мы рассмотрим пример детской просветительской журналистики, реализующей *культурно-образовательное* направление, в русле которого происходит трансляция общественных ценностей.

«Пионерская правда», позиционирующая себя как «еженедельная Всероссийская газета первооткрывателей», – центральная российская газета для детей и подростков. Это яркое, красочное из-

дание выходит 4 раза в месяц по пятницам, распространяется на всей территории Российской Федерации и в государствах СНГ средним тиражом 15 тыс. экземпляров каждого номера (пока только по подписке). Главный редактор – Михаил Баранников. Целевая аудитория: дети и подростки 7–16 лет, родители, учителя, педагоги дополнительного образования, лидеры детских общественных организаций. Оговоримся сразу, что мы рассмотрим газету в современном её состоянии и бегло проанализируем материалы **культурно-образовательного направления** 2010 года.

Примером реализации данного направления может служить Всероссийский детско-юношеский литературный конкурс «Пробуем перо» (рубрика в газете так и называется) для юных писателей 7–17 лет, организаторами которого являются Российский Фонд Культуры, редакция Всероссийской газеты для детей и подростков «Пионерская правда» и Совет по детской книге России. Цель – духовно-нравственное и патриотическое воспитание личности детей и подростков. На конкурс представляются литературные произведения на русском языке (рассказы, повести, стихи, поэмы, пьесы и т.д.), созданные и написанные самими детьми и подростками без участия взрослых (родителей, педагогов и т.д.). Интересно, что редакция газеты дает возможность любому читателю заочно стать членом жюри конкурса, оставив свои замечания на сайте «Пионерка.ru». Тематические литературные полосы также выступают как компонент содержательной модели газеты в аспекте культурно-просветительской журналистики. Например, в № 4 (от 29 января 2010 г.) полоса посвящена А.П. Чехову: «Родился я в Таганроге...»; часто публикуются кроссворды по сказкам, сканворды по художественным произведениям, авторами которых являются читатели.

Поскольку художественные произведения, кинематограф также образуют предметную область культурно-просветительской журналистики, то, говоря о жанрах, обратимся к области литературно-художественной критики. *Рецензия* в теории журналистики традиционно понимается как аналитический текст, посвященный рассмотрению и оценке художественного явления в литературе, музыке, живописи, театре или кино [1]. Библиографический отдел представлен практически в каждом номере. Например, литературная рецензия Николая Красильникова на книгу Леонида Мезинова «Лучшая собака в мире» (№ 30 от 13 августа 2010 г.) содержит творческую биографию писателя, сюжет рассказа, анализ рассказа и т.д. Ориентированность на читателя, зрителя, слушателя – первостепенная забота автора рецензии. Вместе с тем, адресованная

массовой аудитории, рецензия обращена также и к автору (или авторскому коллективу), являясь реальной силой, так или иначе воздействующей на создателей художественных произведений. Постоянная рубрика газеты «Пестрая лента» включает мини-рецензии на вышедшие мультфильмы и фильмы: например, «Превращение в лягушку и обратно» (Елена Усачева, № 5 от 5 февраля 2010 г.) – монорецензия на мультфильм «Принцесса и лягушка», в которой автор подробно останавливается на профессионализме режиссеров (Рон Клементс и Джон Маскер), на характере персонажей, на технике создания фильма (рисованная анимация). То пространство текста, которое создается автором на основе его собственных ценностных ориентаций, его собственных интеллектуальных и эмоциональных запасов – оценочный компонент рецензии. Оно по определению индивидуально и по определению дискуссионно. Журналист не может отказаться от необходимости дать аудитории знание об артефакте. Но он не может избавиться и от неизбежности высказать мнение о нём. Своё собственное мнение. Поэтому хорошая рецензия всегда публицистична. При этом обнаруживается любопытный факт: журналист оценивает не только отдельное произведение, работу одного автора (или коллектива), а ту тенденцию, которая обнаруживает себя во всех рассматриваемых артефактах как линия развития данного рода творческой деятельности. Так, в том же №5 журналист Илья Смирнов в проблемной статье «Аватар – 1968» замечает относительно фильма «Аватар»: «В фильме Джеймса Кэмерона есть тема для серьезного обсуждения на уроках биологии, истории, географии, физики... А в кино главное все-таки не техника. Главное – люди. Такие герои, которым можно сочувствовать и подражать». Ещё один материал, посвященный этому фильму, но касающийся, в основном, сюжета, съемок, актеров, техники кино, принадлежит перу Елены Усачевой – «Человек, покоривший стихии. Сериал «Аватар: Легенда об Аанге»» (№ 29 от 6 августа 2010 г.). В № 34 от 10 сентября 2010 г. опубликована кинорецензия на фильм «Ученик чародея» – «Сколько весит колдовство?».

Особенно ценными являются *проблемные статьи*, требующие от журналиста всестороннего, глубокого изучения вопроса, компетентности, инициативы, смелости. Они создают панораму той или иной сферы культурной жизни общества, помогая детям структурироваться по интересам, ориентируют аудиторию (и детей, и родителей) на критический анализ предлагаемых артефактов, на осознание их значения, их места в культуре общества, их влияния

на социальные процессы. Вопросы, анализируемые в них, часто вырастают из «детских». Так, в проблемной статье «Вместо урока – кино?» (Елена Усачева, №2 от 15 января 2011 г.) речь идет о просьбе режиссера Светланы Дружининой к Министру образования РФ А. Фурсенко включить последний фильм цикла «Виват, Анна!» в школьную программу. Вот как комментирует этот шаг журналист: «Пока не известно, что ответил на просьбу режиссера министр образования. Но ... Может, все-таки не стоит использовать историко-фантастическое кино как наглядный материал для изучения школьных тем? Лишь как дополнительный». Обращение, по сути, направлено не к детям, а к общественности: родителям, педагогам. Привлекает внимание и статья Ильи Смирнова о президенте Боливии Эво Моралесе («Президент, друг индейцев», № 4 от 29 января 2011 г., с. 4): «А вот его [Э.М.] соображения насчёт того, как и чему следует учиться: “Чтобы молодежь наша не шла исключительно на факультеты права и политических наук. У нас и так много адвокатов, а нужны технические профессии и точные науки: алгебра, химия, физика...”. Как будто и не про Боливию 150 лет назад, а про современную Россию сказано, правда?».

Ещё один жанр, который имеет свою нишу в жанровой структуре газеты, – *путевой очерк*, авторами выступают дети. Путевой очерк рождается в результате непосредственного контакта автора с определенным пластом «культурного слоя» общественной жизни. Он содержит в себе, помимо объективных характеристик культурных ценностей, непосредственные впечатления от контакта, придающие артефактам новизну и субъективную значимость. Примером могут служить путевые очерки школьников «Самое низкое место на суше» (№ 21 от 4 июня 2010 г.), «Жизнь без холодильника, полная ссадин и приключений» (№ 33 от 3 сентября 2010 г.) о путешествии во время летних каникул.

В газете находят отражение тексты, опосредующие отношения общества и науки. Основной принцип научной популяризации может быть сформулирован так: то, что открыто только посвященным, требуется превратить в понятное для непосвященных. Исследователь просветительской журналистики С.П. Смирнова справедливо отмечает: «В некотором смысле популяризация сродни деятельности переводчика: она образует мост между языками специализированных видов духовного творчества и языком массовой аудитории» [1]. Детская аудитория воспринимает такие материалы с интересом, в каком бы формате они ни были представлены, в каком бы канале коммуникаций ни появлялись. Самые «работающие» жан-

ровые модели в нише журналистики – *научно-популярная статья и научно-популярный очерк*. Научно-популярная статья – постоянный компонент жанровой структуры газеты: «Под шляпой волшебника» – о Финляндии (Елена Усачева, № 21 от 4 июня 2010 г.), «Защитник слабых» – история, «Цветочный верный часовой» (Татьяна Кудрявцева, № 25 от 9 июля 2010) – о садах (Санкт-Петербургский Михайловский сад), «По индейской тропе» (№ 22 от 11 июня 2010 г.) – об образе жизни индейцев, их привычках, способах изготовления лука, стрел, трубки мира, головных уборов из перьев; «Ух, какая высота, ах, какая красота» (№ 19 от 21 мая 2010 г.) – о Петропавловском соборе Петербурга, «По подсказке умелых эльфов» (№ 4 от 29 января 2011 г.) – о Детском центре Музея политической истории России. Это наглядный пример того, как журналистика играет роль «медиатора», посредника, обеспечивающего диалог между взрослыми и детьми, шире – диалог между неблизкими сферами бытия: наукой и социумом. В нашем случае – детским социумом. Особая заслуга корреспондентов газеты в том, что создание увлекательного произведения на материале науки требует от журналиста не просто высокого профессионализма, но и особой окрашенности материала, рождаемой «вчувствованием» в специфику научного труда.

Проблема формирования мировоззрения у детей и подростков не теряет актуальности, так как собственная точка зрения на политические, религиозные, культурные события предполагает наличие знания. Журналисты справедливо констатируют, что сегодня иметь собственное мнение – трудозатратное занятие, гораздо легче транслировать чужое суждение о событии, которое упаковано в информационном сообщении. Не случайно именно на СМИ возлагается ответственность за адекватное, сбалансированное отражение разнообразных ситуаций. Внимательное изучение рецензий позволяет увидеть стремление авторов-журналистов подготовить человека, способного *критически* оценивать не только происходящие события, но и продукты человеческого труда, разного рода артефакты. Массовая культура, количественно преобладая на рынке, создала коммерциализированные СМИ, неплохо развлекающие, но мало обучающие. Информация, которую они несут потребителю, не воспитывает критически мыслящих индивидов, способных отделить зерна от плевел. Сегодня явно не учитываются особенности детского и подросткового восприятия медийной информации, которая может наносить существенный ущерб даже физическому здоровью. Однако самообразование человека невозможно представить

без изучения материалов качественных СМИ, без чтения толстых журналов, научно-популярной публицистики. Медиакомпетентность растет медленнее, чем объем информации. Культивирование потребительского отношения к жизни, тщеславия, нацеленности на узко понимаемый материальный успех, развязности, хамства, неуважительного отношения к родителям приводит к подмене гуманистических ценностей их суррогатами, к конфликту полов и поколений. Все это создает эффект «уродливой» социализации подростков. Но с другой стороны, пресса обладает мощным потенциалом знакомства подрастающего поколения с другими культурами и жизненными стилями, обладающих непривычными эстетическими характеристиками. Пресса дает не только определенную информацию, но и показывает варианты действий, ребенок может их либо отвергать, основываясь на своих моральных убеждениях, либо принимать как легитимные с точки зрения морали. Невозможно оградить маленьких читателей от влияния информационных каналов, поэтому важно научить делать их правильный выбор при отборе информации и обратить особое внимание на медиаобразование подрастающего поколения. Профессор Воронежского ГУ В.В. Хорольский подчеркивает, что формирование критического подхода к любому медийному сообщению сегодня недостаточно, «нужен инструментарий делиберативного диалога продюсера и консьюмера информации, нужен потребитель-производитель, которого порой называют «просьюмером» и который станет ключевой фигурой социальной (гражданской) журналистики, свободной от диктата власти, глупой молвы и собственной пассивности» [3]. Этот же учёный подчеркивает, что средства массовой коммуникации тогда выполнят свою общественную миссию, когда люди научатся анализировать предлагаемые им тексты и дискурсы. Журналисты «Пионерской правды» помогают детям увязывать явления художественной жизни (литературной, музыкальной, театральной и т.д.) с реальностью, с актуальными вопросами современности. Наличие подобных материалов можно расценивать как элементы медиаобразования. Думается, будет вполне логичным в связи с этим говорить о том, что детской журналистике в целом присуща функция формирования медиакультуры, включающей в себя информационную защиту подрастающих читателей, коммуникативные умения, формирование критического мышления, выстраивание собственной системы ценностных ориентаций. На первый план выходят воспитание в детях личностных качеств, гражданской позиции и полноценная адаптация творческой личности подростка к социальным условиям. Ис-

следователь Белгородского университета А.П. Короченский подчёркивает необходимость развития медиакритики, которая играет роль не только своеобразного гида, помогающего ориентироваться в бурных (а иногда – и мутных) потоках массовой информации, но и вырабатывать навыки самостоятельной оценки всего того, что предлагает своей аудитории печатная и электронная пресса [4]. Она способна стать защитником интересов общественности в её взаимоотношениях с «информационной индустрией», выражая отношение различных групп граждан и общественных организаций к СМИ и добиваясь, чтобы масс-медиа, следуя рыночным «правилам игры», реально учитывали в своей деятельности права, мнения, интересы, потребности различных общественных кругов и слоёв населения. Изученный А. П. Короченским опыт современной зарубежной медиакритики свидетельствует о том, что она превратилась там не только в развитую область журналистики, но и в средство растущего демократического воздействия общественности на масс-медиа.

Ценно, что «Пионерская правда» ориентирует своих читателей в современном море информационных интернет-ресурсов. В статье «Разгадки близко» (№ 24 от 25 июня 2010 г.) Екатерина Чипуренко рассказывает о птицах и предлагает не обзаводиться сачком и биноклем, а ... поискать в Интернете. Она приводит адреса сайтов, где можно прослушать голоса птиц, увидеть на сайтах редкие экземпляры («Мир редких насекомых России», «Птицы Москвы и Подмосковья»). В № 4 от 29 января 2011 г. в рубрике «Ася и Клава» находим статью «Как под музыку испечь пиццу и получить твидики!». Это своеобразный клуб, в котором дети 10–14 лет делятся названиями сайтов для детей. Сайты самые разнообразные: например, www.twidi.ru, Last.fm – для молодых музыкантов.

Отметим профессионализм журналистов, сотрудников редакции. Чем выше читательская и зрительская культура человека, тем лучше развит у него художественный вкус, тем шире кругозор и острее восприятие. Но для того чтобы создавать медийное поле для артефакта культуры, этого мало. Чтобы быть услышанным в сфере культурно-просветительской журналистики, будь то литературно-художественная критика или научная популяризация, требуется гораздо более высокий исходный уровень компетентности – такой, который предполагается специализацией, иногда даже узкой специализацией. Уже одно то, что журналисту данного профиля необходимо выявить в процессе пополнения «культурного слоя» те события, которые требуют внимания широкой аудитории, и потому их нельзя пропустить, – задача не из легких. Ведь этот процесс нескончаем: постоянно выходят фильмы и мультфильмы,

появляются новые книги, компьютерные игры, постоянно идут научные исследования самого разного свойства. Чтобы такую задачу решить, надо быть всегда в курсе дел. Качество статей «культурного пространства» «Пионерской правды» справедливо характеризует их авторов как специалистов, обладающих и широким кругозором, и глубокими специальными познаниями.

Таким образом, в газете доминируют традиционные профессиональные принципы российской периодической печати в русле популяризации культурного наследия, редакционная политика нацелена на гармоничное развитие подрастающего поколения, она стремится стать полем обсуждения актуальных проблем детей и юношества, формировать ценностные ориентиры.

Литература

1. Лазутина, Г.В., Распопова, С.С. Жанры журналистского творчества / Г.В. Лазутина, С.С. Распопова. – М., 2011. – С. 199–269.
2. Стебловская, С.Б. Методологические основы исследования аксиологического поля журналов для подростков / С.Б. Стебловская // Вестник МГУ. Сер.10. Журналистика. – 2010. – №1. – С. 138–153.
3. Хорольский, В.В. Медиаобразование как проблема теории журналистики / В.В. Хорольский // Современные проблемы журналистской науки: сб. науч. ст. – Воронеж, 2010. – С. 141–154.
4. Короченский, А.П. «Пятая власть?» Феномен медиакритики в контексте информационного рынка / А.П. Короченский. – Ростов-н/Д., 2002. – С. 96–98.

Владимир Капцев

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ В «НИЗКИХ» ЖАНРАХ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РУССКОГО ДЕТЕКТИВА

В данной статье подробно рассматривается жанр современного детектива в русской литературе. Определяется его место в литературном процессе советской эпохи, выделяются типологические особенности, черты литературного героя, особенности стиля. Особое внимание уделяется постмодернистской рецензии в детективном жанре, ее основным дефинициям в конкретных художественных текстах.

V. Kaptsev

The article is devoted to a problem of study of contemporary Russian literature. Special attention is paid to the postmodern reception in detective novels.

В наше время массовая литература – это огромный литературный пласт, который имеет определенную историю и развивается по своим принципам и жанровым законам. С появлением светской литературы в России три столетия тому назад стала развиваться литература массовая, рассчитанная на неискушенного и не обремененного интеллектом читателя (по В. Е. Хализеву, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре), который всегда находил в чтении не столько пищу для ума, сколько развлечение и отдых. Вспомним эпизод из гоголевского «Ревизора», когда Хлестаков выставляет себя приятелем А. Пушкина, однако это не производит должного впечатления на жену и дочь Городничего, поскольку их литературным кумиром является беллетрист Загоскин.

Мы видим, что даже в «золотой» век русской литературной классики «низкие» жанры занимали свою нишу и в борьбе за читателя нередко одерживали победу. XIX век оказался периодом становления русской беллетристики. Любопытно, что малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона за 1907 год определяет «беллетристику» как «общее название художественных произведений в стихах и прозе» (т. 1, с. 384). Преимущество отдавалось любовно-историческому и авантюрно-историческому жанрам. М. Загоскин, Ф. Булгарин, Н. Полевой, Вс. Соловьев, В. Крестовский – вот далеко не полный перечень авторов популярной литературы. В определенном смысле становление жанров массовой литературы можно рассматривать как мутации романтизма, который привнес в русскую литературу многие черты, заимствованные и успешно клонированные тогдашним литературным масскультом: фантастику, историческую героину, экзотизм, авантюрное начало.

Еще А. Дельвиг на страницах своей «Литературной газеты» вступал в полемику в борьбе за литературный вкус среднестатистического читателя / обывателя с представителями так называемой буржуазно-демократической литературы (Ф. Булгариным, Н. Полевым) и вел бескомпромиссную борьбу с литературным эпигонством и в целом потребительским подходом к литературному сочинению, называя массовую литературу «мелкотравчатой». Он же одним из первых ввел понятия «коммерческая эстетика», «коммерческая словесность», «литературная промышленность».

Следует отметить, что сама классика весьма активно использует в качестве «строительного материала» популярные жанры. Можно вспомнить, что с точки зрения формы «Герой нашего времени» сочетает в себе жанровую разнородность: авантюрную повесть, экзотическую историю любви, философскую повесть о судьбе. Вторая

половина 19 века изменила расстановку приоритетов – так, на первый план выходит детективный жанр, который реализовал себя как вспомогательный в творчестве Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Лескова, А. Чехова и др.

Необходимо также отметить, что в европейских странах и США существовал более «серьезный» подход к массовым жанрам, которые стали неотъемлемой частью национальной литературной традиции. Так, уже в XIX веке одним из популярных жанров стала готическая повесть, которую можно рассматривать в контексте переосмысления масскультом постромантической традиции. В дальнейшем именно из нее развивалась эстетика ужасного в массовой литературе и кинематографе (зомби, вампиры, «зловещие мертвецы» и т. п.). Во многом на этих сюжетах и образах строится современный популярный жанр «мэшап».

В наше время можно говорить об определенной эволюции массовой литературы и «классике» таких жанров, как детективный, приключенческий, историко-приключенческий, женский роман и т.п., а фантастика представляет собою целостное явление со своими «внутренними» законами и дефинициями.

Литературные мифы становятся затем культовыми в определенных жанрах кинематографа (например, «Легенда о безголовом всаднике» и «Сонная лощина» Т. Бертона) или поводом рецепции в современной литературе (мифологема Робинзона Крузо в романах М. Турнье и Дж. М. Кутзее). В результате мы можем наблюдать движение к синтетической модели «массового» и «элитарного», без выделения четких границ и рамок.

Становление жанрового канона детектива и появление образа героя-детектива традиционно связывают с творчеством Эдгара По, начало расцвета детектива традиционно соотносится со второй половиной XIX века. Огюст Дюпен открывает целый ряд «культовых», но однотипных образов сыщиков (Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро и т.п.). В новелле «Золотой жук» были впервые сформулированы основные принципы детектива. Примечательно, что несколько позже во французской литературе появился иной ряд главных героев-преступников или злодеев, которые внесли свой вклад в создание массовой мифологии XX века (Арсен Люпен, Призрак оперы, Фантомас). Отметим, что классический детектив должен неукоснительно следовать законам жанра, определенным сюжетным схемам. Герои должны быть характерными, но не характерами.

Отметим также, что в России и затем в Советском Союзе детектив так и не стал классикой жанра. Соцреализм, изначально

ориентированный на массы, оказался обремененным иными задачами и идеологическими установками. Поэтому «детектив» как жанр «буржуазный» наряду с «фантастикой», «приключенческим романом» был отнесен к детской и юношеской литературе. Сказалась также приверженность классической традиции – русская литература всегда в меньшей степени выражала действие, которое в детективе играет определяющую роль.

Вместе с этим, можно выделить поджанры советского детектива: военный, шпионский, милицейский. Каждый из них развивался по своим схемам и морализаторским установкам, однако имел шанс получить подлинную вторую жизнь в кино, благодаря мастерской игре актеров, которые «оживляли» шаблонный образ (к примеру, тетралогия о сыне русского эмигранта, профессиональном разведчике, «резиденте» Тульеве, перешедшем на сторону советских спецслужб в романах О. Шмелева и экранизации В. Дормана).

Отметим также, что в эпоху «застоя» детектив можно рассматривать в творчестве отдельных писателей (бр. Вайнеры, Ю.Семенов) как определенный феномен, который решал не свойственные жанру задачи. Детективная литература раздвигает проблемные рамки и восходит к традициям русской классики (название романа «Эра милосердия» напрямую соотносится не с погонями и перестрелками, а с ключевым диалогом на кухне, в котором Жеглов, Шарапов и старик-еврей рассуждают о пути насилия или ненасилия, которое изберет человечество для достижения высшего счастья). Аркадий и Георгий Вайнеры были в числе первых, кто обратился к темам, считавшимся «запретными» для «серьезной литературы». Так, в романе «Петля и камень в зеленой траве» (написан в 1975 году, был спрятан в саду на даче и опубликован только в 1990 году) было подробно описано «дело врачей», убийство советскими спецслужбами С. Михоэлса в Минске. Роман «Евангелие от палача» начинается с описания тела Сталина на прозекторском столе. Далее повествование ведется от лица человека своего времени – убийцы и палача, который утратил этические доминанты, не способен любить и страдать. К концу романа он и вовсе становится чудовищем, который ради продления собственного существования готов убить еще не родившегося собственного сына.

Юлиан Семенов раздвигает рамки политического детектива. Так, в цикле романов о Штирлице-Исаеве (их более десяти) последовательно реализует себя «миф о возвращении» героя домой, который в ключевых моментах напоминает странствие Одиссея. Ориентируясь на классическую традицию, автор отдает предпочтение не

напряженному действию, а внутренней рефлексии своего героя, его переживаниям и рассуждениям, которые зачастую выражают не связанные с сюжетом, но важные для автора мысли на «вечные» темы.

Таким образом, в произведениях, формально соотносимых с детективным жанром, поднимались серьезные этические и общечеловеческие проблемы, зачастую не соотносимые с конъюнктурой времени. Они вплетались в контекст повествования, делая детектив лишь формой, альтернативным пространством существования художественного текста, в котором коды русской классики смогли реализовать себя в так называемом «низком» жанре.

Развитие классического детектива возможно в хорошо прогнозируемой реальности, где в массе своей соблюдаются законы и правила (Л. Данилкин) и которая предполагает символический порядок и недвусмысленность отношений между прошлым и настоящим (М. Липовецкий). Таким образом, русский детектив оказался «обречен» на эклектическую культурную модель, приняв постмодернистский вызов.

Также можно говорить об определенном развитии детектива в русской литературе с учетом культурной и идеологической специфики и его трансформации за последние два десятилетия. Наступило время своеобразной репрезентации жанра в современной русской литературе. Это хорошо понимают современные авторы (Б. Акунин, П. Пепперштейн), которые как бы заново открывают классический жанр. Противоположным примером может стать цикл Х. Ван Зайчика «Плохих людей нет». В нем изначально альтернативная реальность строилась исходя из принципов постмодернистской эстетики, а потому воспринимается целостно как в общей картине мироустройства, так и в деталях и мелочах. Однако детектив здесь выступает как «оболочка» для более «серьезных» смыслов (пускай и в постмодернистской, а не классической интерпретации). Цикл романов Ван Зайчика следует рассматривать в контексте трансформации собственно литературного постмодернизма, а не его масскультового симулякра.

В данной работе нас интересует постмодернистская рецепция в детективном жанре. Именно поэтому мы не только игнорируем в качестве примеров детективную «чернуху» и литературный продукт, производимый Д. Донцовой, но и не уделяем внимания таким явлениям современного детективного жанра в России, как, например, творчество А. Марининой. Мы помним, что традиционно детективная линия использовалась в классической литературе, одна-

ко она была, как правило, вторична и не затеняла главный смысл. Данная тенденция просматривается и в творчестве современных авторов. Сохранилась традиция использовать детектив в качестве материала для интриги, выстраивания сюжета.

Если же мы говорим об игре в чистый детектив (а это должно звучать именно так), то при рассмотрении его наиболее удачных образцов необходимо указывать на элементы эстетики постмодернизма. Все это является одним из конкретных подтверждений грандиозной профанации постмодернизма массовой литературой и указывает не только на стирание границ, но в целом говорит об изменении степени «взаимного напряжения» между сферами «высокого» и «низкого» в литературе (термин Ю. Лотмана); т.е. нарушении иерархии и внутренней целостности в литературном процессе, замещении и вытеснении «элитарного» «массовым».

Этому способствовало изменение социокультурной ситуации за последние 10–15 лет, динамика информационного статуса современного общества потребления, тотальное господство «потребительства» во всех жизненных аспектах. Все это позволяет более серьезно отнестись к жанровым трансформациям в массовой литературе, повернуться к ней «лицом». Именно на данных примерах наиболее наглядно проявляют себя мутации «высокого» искусства и литературы в массовую и, в частности, рецепция постмодернизма, который становится одним из основных фетишей современной массовой культуры.

Массовая литература поступила с постмодернизмом как ребенок со сложной игрушкой или хозяйка, которая решила угадать, из чего состоит понравившийся пирог. Собственно, из литературного постмодернизма массовая литература сняла и употребила только верхний слой пирога. Все черты распались на самостоятельные детали-ингредиенты (коллажность, интертекстуальность и т.п.), были разобраны, опробованы и использованы с большим или меньшим успехом. Однако собрать заново не получилось, хотя современный автор чаще всего перед собой такой задачи и не ставит. В массовой литературе эстетика постмодернизма переходит в манипулятивные приемы и принципы игры с читателем, подчинение его интереса путем несложных схем. Однако знание автором «ремесла» – еще не повод для появления «шедевра».

Становление традиционного детектива в «пост»-эпоху не может быть первичным и превращается в своего рода игру со смыслом, жанром, стилем, а также образом главного героя-сыщика. Более того, автор выстраивает не просто декорацию для сюжетного рас-

следования, но создает особую культурную реальность, которая сама по себе является эксклюзивным хронотопом для существования героя и развития детективного сюжета.

Альтернативная действительность может быть полностью сконструирована автором (как «Ордусь» у Ван Зайчика), может носить условно-стилизированный характер (как Россия в «фандоринском» цикле» Б. Акунина или Средневековье в «числах и знаках» Ю. Бурносова), может быть вполне реальным, но отнюдь не случайным местом действия (как Крым в «знаках» Пепперштейна). Однако всех их объединяет понимание, что реальность – это больше, чем литературный фон или место действия. Именно оно задает правила игры, движение сюжета, модель поведения главного героя.

Таким образом, оформление детективного жанрового канона в постклассическую эпоху проходит по двум основным линиям, которые мы в дальнейшем будем называть «текстом Умберто Эко» и «текстом Тарантино».

Историко-интеллектуальный детектив отдает предпочтение тексту «Умберто Эко», где культурным симулякрот становится роман «Имя Розы», популярность которого среди прочих романов У. Эко также связана с масскультовой экранизацией с Ш. Коннери в главной роли.

С ним связывается исторический антураж, наличие интеллектуальных загадок, образ сыщика-интеллектуала, который традиционно распутывает преступление на глазах у читателя, поступательное развитие сюжета. Выделим также неперенное присутствие в нем атмосферы таинственности, наличие некоей мистической загадки (окультизм, демонология и т.п.), коды из культурной памяти (как правило, образ книги, текста, некоего сакрального символа или артефакта). Можно назвать все это игрой в знаки и культурные коды на доступном, зачастую весьма поверхностном, но понятном для читателя уровне, который создает иллюзию «пищи для ума». В целом получается адаптированный вариант «текста Умберто Эко», в котором сам текст утрачивает многоуровневость читательского восприятия, но при этом детективная оболочка-кокон выходит на первый план.

Такой вариант детектива весьма востребован в последние два десятилетия и уже имеет своих классиков (к примеру, А. Перес-Реверте. Отметим, что по его роману «Фламандская доска» Р. Полански был снят фильм «Девятые врата» с Дж. Деппом в главной роли).

Прима-конестабль Хаиме Бофранк в трилогии «Числа и знаки» с говорящими названиями: «Два квадрата», «Три розы», «Четыре

всадника» живет в некоем отвлеченном псевдо-Средневековье и вступает в противоборство не столько с реальными преступниками, сколько с проявлениями метафизического зла, образом самой нечистой силы.

Роман Тони Барлама интересен тем, что содержит ключевую отсылку к менее популярному роману У. Эко «Баудолино». История – это грандиозная религиозная мистификация, которую придумывают конкретные люди. В основу положена легенда о деревянном человеке – «ноцаре», обладающем особой способностью убеждения, который создавался при помощи особой музыкальной мистерии – пении восьмой «божественной» ноты «посвященными», потомками Священного Грааля (в романе это не артефакт, а живые потомки). Очевидна перекличка с «Кодом да Винчи» Д. Брауна. Вся история человечества выглядит как Большой Текст (языки культур) на пути к постижению универсума Мировой Гармонии (музыка). Постоянная смена временных пластов (Древняя Иудея, средневековый Константинополь, Польша в начале Второй мировой войны) определяются как вехи на пути к постижению Большого текста.

Перед нами своего рода апокрифический детектив, написанный русскоязычным писателем, который имеет иудейские корни и сейчас живет в Иерусалиме.

Часто встречается исторический коллаж из разных эпох, фактов и событий. Всю эту неразбериху соединяет герой-сыщик или артефакт-книга (сюда также можно отнести некоторые арт-детективы), таинственный знак и т.п.

Постмодернистская эстетика привносит условные черты главного героя. Он воспринимается как вечный образ (можно ли убить Фандорина, если в аннотации обозначен перечень последующих романов о нем?), «герой-курсор» в отношении к основному сюжету (сыщик Курский в цикле о «знаках» П. Пепперштейна).

Образ героя может быть вытеснен артефактом, который становится двигателем сюжета. Как правило, это сакральный текст, Книга. Условность времени пространства переходит в абсурдность, жонглирование сакральными смыслами и культурными кодами: Иисус оставил после себя потомков, у Моисея и Христа был двойник-«ноцар», Иуда был не учеником, предавшим учителя, но выполнил особую миссию и т. п.

Вторичность, игра с готовыми сюжетами позволяют говорить о мультикультурности современного образа героя-сыщика. Он уже сам по себе может восприниматься как культурный коллаж, смонтированный автором образ. Так, в одном из интервью Б. Акунин

выделяет в Фандорине черты английского джентльмена, японского самурая и русского интеллигента. Собственно, в данном сращении и выступают оригинальные черты данного образа.

Образ сыщика Сергея Сергеевича Курского в интерпретации самого автора – знак пробела среди прочих сакральных знаков, а потому – связующее звено между ними и одновременно различными детективными сюжетами. Детективное пространство – это сакральное пространство, которое заполняет собою главный герой. Он расследует преступления в особой психоделической манере, периодически впадает в состояние транса, в основном полагаясь на свои видения и интуицию. Однако развязка находится не в области мистики, а имеет конкретные причинно-следственные связи. В данном произведении изменены принципы расследования (дедуктивный метод выглядит банальным), но жанровый канон соблюдается. Так, в первом произведении цикла «Свастика» люди умирают мистическим образом в загадочном месте (доме на месте виллы-свастики), однако развязка банальна: всему виной маленькие пауки, которые поселились в щелях дома.

«Несвобода» от литературной классики позволяет нам отдельно выделить литературный детектив. Его характерные черты – вторичность сюжета, представленного в авторской интерпретации, или литературный коллаж из популярных сюжетов в несколько неожиданной трактовке. Интеллектуальная игра с читателем (опять же на понятном уровне) в героев, ситуации, общий контекст иронического переосмысления происходящего. Автор может устроить своего рода литературную провокацию, предлагая альтернативу классической трактовке, меняя угол зрения в читательском восприятии классического текста (например, Б. Акунин в «Чайке» или «Ф.М.»), устраивает своего рода литературное хулиганство, представляя игру с классикой в откровенном «трэш»-варианте («Код Онегина» Брена Дауна).

Б. Акунин в произведении «Ф.М.» создает две реальности – литературную и рублевскую. Сюжет основан на появлении чернового варианта рукописи романа Ф. Достоевского, которая попадает к Фандорину. В ней Порфирий Петрович расследует серию загадочных убийств и подозревает студента Раскольников; в свою очередь, за рукописью, которая стоит немалых денег, начинается «охота». Перед нами детектив в квадрате, когда вокруг классического текста возникает самостоятельная, сконструированная автором оболочка: альтернативный убийца в хрестоматийном произведении, объяснение сюжетных нестыковок в послесловии, названия

всех глав на Ф и М. и т. п. С точки зрения постмодернистской эклектики акунинский схематизм доведен до предела и касается всех сторон литературного текста: построения сюжета и альтернативной реальности, мифология образа героя и жанра в целом. О стилизации жанра детектива было заявлено уже на обложке «Азазеля», как иронического, исторического, декадентского и т.п. романа. Все составляющие проекта были выполнены четко в строгом соответствии с намеченным планом. Акунин также выступает как унификатор детективных жанров («шпионский роман») и их изобретатель («роман-квест»).

Несколько особняком стоит произведение «Нефритовые четки» – это роман-коллаж или роман-каталог. Название дает возможность соединить в цепочку повествования различные жанры, которые выглядят эклектично сами по себе, но словно нанизаны на стержневой образ главного героя (или на его пародируемого двойника, карнавальную маску, узнаваемый литературный бренд). Автор выстраивает сюжет как цепочку из «низких» жанров, которые имеют свою историю и классические образцы – вестерн, авантурный роман, викторианский детектив. Но главным среди них все же остается детектив. Подтверждение этому – центральный смыслообразующий статус главы «Узница башни». В ней Акунин-экспериментатор, следуя законам литературной игры, сводит в едином метапространстве детектива авторов и героев (Шерлока Холмса, Уотсона, Арсена Люпена, Масу и, конечно, Фандорина), создавая литературную пародию на жанровый канон.

Литературная аллюзия позволяет, с одной стороны, определить такой вариант детектива, как разновидность иронического, но зачастую ирония переходит на уровень постмодернистского стеба и даже черного юмора. Подобные авторские «приколы» также рассчитаны на определенный уровень восприятия и «одобряются» массовым читателем, с которым автор разговаривает на понятном, почти повседневном языке.

Не будем забывать, что литературный детектив – это, прежде всего, своеобразная игра в детектив, его ироническая стилизация, центон из известных сюжетов и литературных образов. Автор может погружаться в пространство своих произведений, заниматься литературной стилизацией. К примеру, стилизацией викторианского детектива, как это с блеском делает Мария Елиферова в романе «Смерть автора». (Похожая ситуация в триллере «Ворон», где главным героем становится Эдгар По).

Пусть в плане иронической стилизации, но текст многомерен, как постмодернистский текст без всяких натяжек. Поскольку на-

звание «Смерть автора» позволяет говорить не только о пропаже автора и его загадочной смерти, но также смещении двух реальностей, когда автор и герой оказываются в едином пространстве и герой парадоксально подчиняет себе автора. В этом – не узнаваемый момент распада на доброе и злое человеческое начала (Джекила и Хайда), но его антитеза – момент парадоксального единения автора и героя (Мирослав Эминович пьет кровь Алистера Моппера), в котором и есть символическое воплощение противоречивой человеческой природы, неизменного присутствия темного начала в любом (и тем более талантливом) человеке.

Обращает на себя внимание жанровый бриколаж, вторичность и узнаваемость персонажей. Весь роман состоит из текстовых фрагментов, записей главных и второстепенных персонажей (черты реальной биографии популярного писателя Алистера Моппера, его интервью, выдержки из записных книжек, переписка, в частности, с С. Моэмом и Г. Уэллсом, история с экранизацией романа «Мирослав Боярин», оживший миф о Дракуле (но непременно в викторианской интерпретации Б. Стокера), газетные заметки, дневники главной героини Дороти Уэст, студентки-детектива Ингрид Штайн и т.п). Наконец, послесловие редактора (автор-то уже есть), которое окончательно все запутывает. Все это создает атмосферу особой реальности, возможности комментирования ситуации с различных точек зрения. Название приобретает необходимую многозначительность, поскольку в романе есть автор-герой, но нет автора самого произведения, создается иллюзия его полного отсутствия. Таким образом, происходит «смерть автора» в трактовке Ролана Барта, поскольку сам текст утрачивает линейность и замкнутость письма и предстает как пространство из цитат и многочисленных отсылок. Он полифоничен с точки зрения рассказчика, но принципиально не обнаруживает автора, обозначая его полное «отчуждение».

За всем этим очевиден реальный автор, филолог, интеллектуал, который играет в детектив и получает от этого эстетическое удовольствие. Такого рода литературный детектив можно еще назвать филологическим, поскольку пишет его автор, который различает высокое и низкое в литературе, строит игру со смыслом на широкой парадигме узнавания.

Следует также отметить литературный детектив-пародию. Примером может стать «Код Онегина» Брена Дауна. Здесь важен не миф о реальном авторе, поскольку автор романа – это литературный перевертыш Дена Брауна и прямая отсылка к популярному в массовой литературе «Коду да Винчи». Пред нами – масскультовая

пародия на интеллектуально-исторический детектив, помещенная в несколько иное литературное пространство. Обыгрывается тезис, что вся русская литература с точки зрения традиции – это текст Пушкина («наше все»), и все писатели, следовательно, – немного Пушкины. Используется уникальность текста «Евгения Онегина», написанного на стыке литературных эпох и несущего в себе некоторые постмодернистские черты.

Сюжет произведения напоминает «экшн»: загадочная десятая глава «Евгения Онегина», в которой рассказывается о будущем России, случайно оказывается в руках далеких от литературы Саши-бизнесмена и Левы-хомяковеда. Они вынуждены спастись от «нехороших парней» Дантеса и Геккерна, за ними также охотится ФСБ, негры-вудисты из Новгородской области. Главные герои периодически попадают в ситуации, которые можно определить как современные переложения пушкинских сюжетов.

Как мы видим, литературный детектив-пародия находится на стыке традиций, поскольку приветствует «экшн» (сюжет, основанный на непрерывном действии) и допускает литературную игру на уровне иронического стеба и упрощенной модели интертекста для массового узнавания, с элементами примитивной языковой игры: что же следует искать, «код» или «кота».

Мы уже отмечали, что характерной чертой современного детектива является «кинематографичность».

Для классического детектива главное – это сюжет, мастерски выстроенная интрига, в которой большая часть времени отводится раскрытию преступления, интеллектуальное противостояние героя-сыщика и героя-преступника. Детектив также имеет свой пафос: преступник должен быть пойман, зло должно быть наказано. Если в историко-интеллектуальном детективе преобладает игра со смыслом, то в трэш-детективе – это действие ради действия, оно не должно останавливаться ни на минуту, и, соответственно, – игра ради игры. Трэш-детектив демонстрирует также ярко выраженную эклектику жанра, поскольку проявляется в смешении двух языков искусства: литературного и кинематографического. Последний проявляет себя в наличии в литературном тексте динамичного и непрерывного «экшна», быстрой смене видеоряда: погони, перестрелки, и т.п.; при этом само действие нередко лишено вразумительного литературного сюжета и образности. Содержательная интрига отходит на второй план (или практически отсутствует), зато автор играет с читателем хорошо известными на обывательском уровне цитатами, слоганами, как из литературы, истории, так и по-

вседневной жизни, а также обрывками из хорошо узнаваемых сюжетов (чаще из массовой литературы или кинематографа), герои, как правило, не могут носить случайных имен.

Во многом этому способствует вторичность культурного сознания. Культурная эклектика меняет сложившиеся критерии жанра и стиля в современном искусстве, образа автора и героя в современной литературе. Виды искусства получили возможность не только взаимодействия, но взаимовлияния, вхождения принципов и элементов одной эстетики в другую.

В целом, это детектив, в котором всего должно быть в избытке — экшна, драйва, брутальности героев, идиом и нецензурной лексики, но совсем не важен смысл. Такой вариант детектива становится жанром исключительно развлекательным и восходит к культовым постмодернистским фильмам К. Тарантино (прежде всего, фильму «Криминальное чтиво»).

Все это позволяет говорить о появлении таких гибридных жанров, как *треш-детектив* и *детектив-комикс*.

Гангстерские детективы Нестеренко (Адольфыха) отличают спешность, непрерывность действия, отсылки к культовому в определенной среде фильму «Бумер», разноплановость блатного жаргона персонажей. Текст может восприниматься как коллаж «блатной» действительности России в «лихие» 90-е. Распад культуры произошел, мир лишился этических постулатов, действительность превратилась в хаос, в котором принципы антиэстетики доведены до абсурда.

Цикл романов Игоря Алимова «Пластилиновая жизнь» уже в предисловии определяется как «высоко синематографическое чтение», жанр развлекательной литературы, который позиционирует себя как «dwooler». Его черты во многом схожи с *треш-детективом*: непрерывное действие, максимальная доступность в изложении, принципиальное отсутствие «шума больших идей», принцип «живых картинок» и наличие визуального ряда (картинок-комиксов), авторский юмор, неременная победа героя над злом в любом его проявлении и даже возможность читать с любого места и получать удовольствие.

В белорусской литературе следует выделить «романы-кинофарсы» Владислава Охроменко «Янкi, альбо астатні наезд на Літве» і «Тэорыя змовы», которые являются яркими примерами *треш-детектива*.

Таким образом, рецепция постмодернизма детективным жанром и появление «трэш-детектива» во многом обязаны постмодернизму кинематографическому, «тексту Тарантино».

Можно также наблюдать обратное движение от литературной основы (если таковой можно назвать комикс), к ее воплощению на экране. Жанр комикса с его динамичностью, упрощенным смыслом, схематизмом, наличием практически готовых кадровых планов оказался весьма востребованным в современном кинематографе. Мы можем встретить различные примеры стилизации от эстетики «нуар» («Город грехов», «Мститель») до банальных триллера и блокбастера («Мстители» и т.п.). Интересен вариант экранизации с элементами комикса романа Б. Акунина «Шпион»: замытинский Сталин-Благодетель на балконе Дома Советов, цветовые решения сцен.

Еще один пример взаимовлияния детективной литературы и кинематографа – использование в современной детективной литературе жанра «детектив-нуар». «Кинематографичность» проявляет себя как в плане заимствования и использования приемов, так и выстраивания сюжета. Отметим, что «Голливуд» стал в сознании американцев одной из мифологем, культурных символов XX века, что нашло свое отражение в мистико-детективном романе Р. Брэбери «Давайте уьем Констанцию».

Антонина Карпилова

ОБРАЗ ПОЛОЦКА В КИНОИСКУССТВЕ

В статье рассматривается эволюция воплощения темы Полоцка в экранном искусстве Беларуси, идущая от хроникально-репортажных, документально-биографических фильмов к документально-игровому авторскому кинематографу. Иллюстративный принцип постепенно сменяется методом исторической реконструкции, авторского воссоздания исторических событий.

A. Karpilova

In article is considered evolution of an embodiment of subject matter of Polotsk in screen art of Belarus, going from chronicle and reporting, documentary films-biographic to a documentarily-game author's cinema. The illustrative principle one step at a time gives way to a method of historical reconstruction, an author's reconstruction of historical events.

Тема и образ Полоцка всегда привлекали отечественных кинематографистов. Во многом это обусловлено особой, сакральной ролью города в истории страны, его уникальной исторической судьбой. В настоящее время к Полоцку возвращается былое величие:

город постепенно становится туристической меккой страны, в 2011 году он был объявлен культурной столицей Беларуси. Повышение интереса к феномену Полоцка связано и с его 1150-летним юбилеем, который отмечается в нынешнем году.

Древний и вечно молодой город снят во многих белорусских фильмах в разнообразных ракурсах, и в целом можно говорить об экранной эволюции темы Полоцка в отечественном кино на протяжении нескольких десятилетий.

Отметим, что изучение экранных форм образа Полоцка невозможно без обращения к одной из самых сложных проблем киноведения – историзма в кино вообще и исторического фильма в частности. Исследования, посвященные экранному воплощению исторической темы, принадлежат выдающимся художникам и теоретикам разных времен, в их числе Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, А. Пиотровский, В. Шкловский, Н. Лебедев, М. Блейман, Дз. Вертов, Э. Шуб. Среди современных киноведческих работ можно назвать исследования С. Дробашенко, Л. Рошала, В. Листова, Л. Джулай, Л. Мальковой, Г. Прожико, О. Нечай. Особый интерес в ракурсе заявленной темы представляют докторская диссертация К. Огнева «Реалии истории в художественной системе фильма (Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса)» (Москва, 2003), кандидатские диссертации О. Иорданиди «Монтажная выразительность исторического документального фильма» (Москва, 2004) и Е. Шаройко «Жанрово-стилевая эволюция белорусского исторического фильма» (Минск, 2011).

На рубеже столетий, по выражению К. Огнева, можно говорить о «взрыве историзма» в экранном искусстве. В 90-е гг. XX в. кинематографисты обращаются к ключевым, наиболее значимым моментам различных эпох, к истории своего народа. Восстановить историческое прошлое помогают «свидетели» исторической памяти – архитектурные памятники, произведения изобразительного искусства, архивные материалы – все, что создает в фильмах атмосферу определенной эпохи, ее «ауру».

В связи с исторической темой перед киноведением остро встает ряд принципиальных вопросов, в частности исторической достоверности и эстетической убедительности. Некоторые исследователи предлагают комплексный подход, при котором конкретный фильм или тенденция рассматриваются в контексте исторического сознания общества на определенном этапе.

Сразу следует сказать, что в настоящее время проблема исторического сознания приобретает особую значимость для российского

и белорусского общества, у которого это сознание и, следовательно, способность самоопределения на шкале времени в мировой истории и в современном социальном пространстве деформировано в силу особых исторических обстоятельств. В результате белорусский кинематограф пришел к значительному юбилею древнего Полоцка без крупных кинопроектов. Остались нереализованными сценарии игровых фильмов о Евфросинии Полоцкой, Всеславе Чародее, другие драматургические идеи, связанные с полоцкой землей. На весьма представительной международной научной конференции, прошедшей в мае 2012 года в Полоцком государственном университете и посвященной юбилею города, пришлось констатировать факт отсутствия фильмов о Полоцке (за исключением документальной ленты Виктора Аслюка) и признать, что белорусские кинематографисты находятся в долгу перед городом, который долгое время выступал своеобразной духовной вертикалью большого региона.

Тем не менее, следует сказать, что белорусский кинематограф накопил определенный опыт в постижении исторических процессов, происходивших на протяжении долгих веков. Именно внимание к материалу исторического поля человечества в далеком или недавнем прошлом является одним из важнейших признаков зрелости кино. На определенных рубежах истории белорусские кинематографисты предпринимали попытки постигать нравственные и духовные опоры бытия, художественно осмысливая страницы прошлого.

Среди основных принципов экранного воплощения образа Полоцка можно выделить жанрово-видовой (хроникально-документальный, научно-популярный, игровой, анимационный фильмы), художественно-стилевой (приемы иллюстративности, исторической реконструкции, авторской интерпретации) и другие.

Хроникально-репортажное направление нашло отражение в фильмах, запечатлевших наиболее значимые события, происходившие на земле Полоцка. В картинах были запечатлены празднование 1000-летия Полоцкой епархии Православной церкви Беларуси («Беларусь, праздник православия», 1992, режиссер В. Королев), юбилейные торжества, посвященные знаменитому уроженцу Полоцка Франциску Скорине («К доброму научению», «Празднование 500-летия Франциска Скорины», 1990, оба – режиссер С. Гайдук), установление памятника и мемориальной доски белорусскому просветителю в Праге («Книги и цветы. Открытие памятника Скорине в Праге», 1996, режиссер Ю. Горулев), торжества в Полоцке по случаю освящения и Воздвижения Креста во время миссии Патри-

арха Московского и всея Руси Алексия II в Беларуси в сентябре 1998 года («Кресту твоему...», 1998, режиссер В. Шевелевич). Информационное агентство Белорусской Православной Церкви инициировало съемки фильма «Торжества, посвященные 100-летию перенесения мощей преподобной Евфросинии Полоцкой из Киева в Полоцк. 1910–2010». Такие хроникальные съемки имеют непреходящее, летописное значение для культуры страны.

Более глубокое художественное осмысление приобрел образ Полоцка и его святынь в таких жанрах документального кино, как обзорный, биографический фильм. Была, по сути, экранизирована история города, создана экранная галерея мифологизированных и опоэтизированных образов его уроженцев.

Таковы картины «Полоцкая печать» (1979, режиссер Л. Броутман), «Полоцкая жемчужина» (1987) и «Завет Евфросиньи» (1997, оба – режиссер С. Гайдук), «Полоцкая София» (1995) и «Благо твои» (1998, оба – режиссер В. Шевелевич), «София Полоцкая» (1998, режиссер И. Четвериков), «Было, есть, будет...» (1999, режиссер Г. Гребельная). Малоизвестные страницы истории древнего Полоцка, его таинственные подземные лабиринты становятся поэтическим образом города-легенды в фильме «Полоцкие лабиринты» (1994, режиссер С. Гайдук). Авторский взгляд на историю древнего Полоцка и его современную жизнь предлагает в своей документальной ленте «Полоцк» (2009) режиссер В. Аслук. Эти фильмы можно назвать обзорно-биографическими, где в центре авторского внимания – визуальный образ Полоцка, его историко-архитектурные памятники и святыни.

Как известно, полоцкая земля всегда была богата не только архитектурными памятниками, но и пассионарными личностями. Поэт Рыгор Бородулин образно назвал Полоцк «темечком» нации. Его лучшие представители – просветители, ученые, писатели Евфросиния Полоцкая, Франциск Скорина, Симеон Полоцкий – известны далеко за пределами родной земли. Именно феномен Полоцка как духовного, культурного региона повлиял на их судьбы.

Документальные биографические ленты, реконструирующие жизненный путь и общественную деятельность выдающихся полочан, составили целую экранную галерею, в которой представлены портреты Всеслава Чародея, Рогнеды, Евфросинии Полоцкой, Франциска Скорины, Симеона Полоцкого. Особое место в этой экранной палитре занимает образ духовной покровительницы народа Предиславы-Евфросинии. Основой для экранных образов явился памятник древнебелорусской литературы «Житие Евфро-

синии Полоцкой». Соответственно, экран также избирает житийный жанр повествования, реализованный в лентах «Под крыльями Евфросиньи» (1996, режиссер В. Шевелевич), «Завет Евфросиньи» (1997, режиссер С. Гайдук), «Евфросиния Полоцкая» (1989, режиссер О. Морокова).

В фильмах-портретах «Георгий Скорина» (1961, режиссер В. Скитович), «Потомки Скорины» (1970, режиссер В. Королев), «Франциск, сын Скоринин» (1989, режиссер С. Гайдук), «Всеслав Чародей» (1994, режиссер В. Ковалев), «Симеон Полоцкий» (1995, режиссер С. Гайдук) даны скудные историко-биографические сведения о знаменитых белорусах, показано их влияние на культуру страны, в том числе на современное искусство.

В игровом кино обращения к образу Полоцка единичны. В 1969 году режиссером Б. Степановым был снят художественный фильм «Я, Франциск Скорина...». С целью увлечь зрителя занимательной интригой авторы соединили приключенческий сюжет и мелодраматическую историю, мало имеющие связи с истинной биографией Скорины. В фильме показаны борьба Франциска с профессором Ягеллонского университета иезуитом Рэйхенбергом и его любовь к красивой Маргарите, дочери Рейхенберга. Однако костюмно-приключенческий фильм мало соответствовал величию исторической личности и драматизму реальных жизненных коллизий, которыми была насыщена жизнь знаменитого деятеля. К тому же, образ древнего Полоцка авторы предпочли воссоздать съемками в прибалтийских городах.

Упоминание о полоцкой земле есть и в знаменитом произведении Яна Борщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах», где отражены предания, этнография, фольклор и душа белорусского народа. Одноименный фильм Виктора Турова, снятый в 1994 году, воссоздает некоторые страницы этого произведения. Режиссер в своем пышно костюмированном фильме соединил сюжеты разных фантастических рассказов в одну канву, показал северную Беларусь начала XIX века. Однако в фильме утерян дух и поэзия народных сказок и мифов, записанных писателем у озера Нещердо, на берегах Дриссы.

Следует признать, что в игровом кино историческая, в частности полоцкая, тема остается для белорусских кинематографистов камнем преткновения, в отличие, например, от более успешных опытов документального экрана.

Наиболее продуктивным и плодотворным путем экранного осмысления образа Полоцка представляется, по мнению большинства белорусских киноведов, в частности О.Ф. Нечай, синтетический,

документально-игровой вид кинематографа, где предоставляется возможность более полной исторической реконструкции событий. В белорусском киноискусстве наиболее последовательно развивал документально-игровое направление режиссер Виктор Шевелевич. Он создал целостный по художественному замыслу цикл историко-культурологических фильмов, в которых охвачены события Беларуси разных эпох – от X до XX веков.

Так, в фильме «К вам, современники мои» (1990) в образной форме повествуется о событиях XI–XII веков, воссоздаются страницы белорусской истории, рассказывается о князе Святополке Окаянном, царевне Анне, Евфросинии Полоцкой, Кириле Туровском. Картина «Беларусь на кресте веков» (2000) освещает основные вехи истории Беларуси: дохристианский и христианский периоды, Полоцкое и Туровское княжества, Великое княжество Литовское. Профессиональные актеры воплощают образы Рогнеды, Евфросинии Полоцкой, великих князей Витовта и Ягайло.

Во всех этих произведениях проявились общие эстетические авторские принципы, суть которых – поэтико-метафорическое отражение исторических образов. Этому способствовало использование иконографии, летописей, исторических документов, музейных экспонатов в сочетании с кинохроникой, видеозаписями, фотографиями реальных исторических мест.

Иные смешанные жанрово-видовые формы кинематографа также дают возможность свободной авторской трактовки полоцкой темы: таковы телефильм-опера «Франциск Скорина» (1990, режиссер Г. Николаев, композитор Д. Смольский), видеофильм-балет «Страсти (Рогнеда)» (1995, режиссер В. Шевелевич, композитор А. Мдивани, хореограф В. Елизарьев). Особый случай представляет анимационная форма подачи исторического материала, например, в анимационный историко-познавательный цикл «Повесть временных лет» (автор идеи и художественный руководитель И. Волчек) вошел микрофильм о гербе Полоцка.

Итак, художественный образ Полоцка является важным компонентом экранной культуры Беларуси. Наиболее последовательно и системно воплощает полоцкую тему документальное кино. В игровом, анимационном, телевизионном кино также есть аналогичные опыты, но в них доминируют информационно-повествовательные, иллюстративные формы подачи материала.

В целом экранная эволюция полоцкой темы шла от внешнего, визуально-архитектурного образа города через историко-биографические фильмы к авторским лентам, где осмысливается духовная роль Полоцка в истории и культуре Беларуси. Если вначале

создавались хроникально-документальные и научно-популярные фильмы об историко-культурных памятниках Полоцка, репортажи о знаменательных событиях в его современной жизни, то затем кинематографисты решились на попытку исторической реконструкции жизненного пути выдающихся полочан в жанре документального историко-биографического фильма. Наиболее оригинальными и самобытными в отечественном экранном искусстве стали опыты в области синтетических форм – это документально-игровой эпос режиссера В. Шевелевича, где дан обобщенный авторский взгляд на ход многовекового исторического процесса. Так путь авторской интерпретации истории, предложенный еще в конце 1960-х годов А. Тарковским в фильме «Андрей Рублев», был продолжен в своеобразном белорусском варианте. Однако современному отечественному экранному искусству еще предстоит целостное осмысление феномена Полоцка как уникального исторического, торгово-экономического, духовного, этнического, культурного региона Европы.

Уладзімір Касько

БИЛЕТ НА ЎЧАРАШНЯЕ СВЯТА: ДА ПЫТАННЯ ВЫВУЧЭННЯ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ І ДУХОЎНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСАЎ

Культурное развитие белорусского народа проходило в едином русле развития культур братских русского и украинского народов, а также народов Прибалтики и Польши. В этой статье исследуется деятельность сотрудников этнографического отдела Русского музея (сегодня Российский Этнографический музей, Санкт-Петербург) в послеоктябрьский период по организации выставок «Беларусы» и «Беларусы і БССР».

V. Kasko

Cultural development of the Belarusian people took place in the mainstream of cultural development of the fraternal Russian and Ukrainian peoples and the peoples of the Baltic states and Poland. This paper examines the activities of employees of the ethnographic department of the Russian Museum (today the Russian Ethnographic Museum, St. Petersburg) in the post-October period on exhibitions “Belarusians” and “Belarusians and Belorussian Soviet Socialistic Republic.”

Важнай падзеяй у жыцці і навуковай дзейнасці супрацоўнікаў этнаграфічнага аддзела Рускага музея ў паслякастрычніцкі перы-

яд з'явілася адкрыццё этнаграфічных выстаў. Адною з першых прыняла ў 1923 годзе наведвальнікаў экспазіцыя «Беларусь». Аўтарам праграмы, даведніка па экспазіцыі, кансультантам па адборы экспанатаў быў наш зямляк – захавальнік Этнаграфічнага аддзела музея, член Інбелкульту Аляксандр Казіміравіч Сержпутоўскі.

Выстава размясцілася ў самай вялікай зале музея. Разумеючы, што далёка не кожны з наведвальнікаў быў у Беларусі, чуў пра яе, Сержпутоўскі вырашыў падрыхтаваць невялікую гістарычную даведку, якую можна было атрымаць бясплатна разам з праграмай пры ўваходзе на выставу.

Знаёмства з экспазіцыяй А.К. Сержпутоўскі раіў пачынаць са стэндаў, на якіх размяшчаліся прылады палявання. У старажытныя часы тэрыторыю Беларусі пакрывалі непраходныя лясы, балоты, дзе вадзіліся шмат розных звяроў і птушак. Паколькі стрэльба дорага каштавала і была не па кішэнні большасці бядняцкіх сем'яў, беларусы навучыліся замяняць яе больш простымі прыладамі. Яны выраблялі рагаціны на мядзведзя, пасткі на ваўкоў, лісаў, дзікоў, баброў, выдраў, куніц, сілкі на птушку. Ласёў звычайна заманьвалі на лёд, у глыбокі снег. Няхітрыя прыстасаванні, вырабленыя рукамі сялянскіх умельцаў, дапамагалі ім збіраць птушыныя яйкі, падбіраць забітых гусей і качак у непраходных балотах.

Прыбытковай справай для беларускіх сялян было рыбалоўства. У азёрах, рэчках вадзіліся шмат уюноў, яршоў, карасёў, якія ўжываліся ў ежу, ішлі на продаж. Наведвальнікі экспазіцыі мелі магчымасць пазнаёміцца з некаторымі прыладамі рыбалоўства сваіх продкаў – астрогамі, вудамі, дарожкамі, сеткамі, кручкамі, падзвінца ўменню навадзення ёзаў, пляцення кашоў для захоўвання свежай рыбы.

Земляробства на Беларусі было цесна звязана з жывёлагадоўляй, без якой яно не магло самастойна існаваць па той прычыне, што беларускія землі ў большасці сваёй былі пяшчаныя, малаўрадлівыя і патрабавалі ўнясення ўгнаенняў. Улічваючы вялікую колькасць выстаўленых на стэндах землеапрацоўчых прылад – плугоў, барон, сох, кос, А.К. Сержпутоўскі раіў экскурсаводам даваць наведвальнікам падрабязныя тлумачэнні асобных сельскагаспадарчых тэрмінаў, аперацый. Напрыклад, хлеб жнуць, грэчку косяць, дробны авёс косяць касой з прымацаванымі да касся граблямі. Прасушваюць снапы пад павецямі, абмалочваюць на таку.

Проса і каноплі малоцяць нагамі, лён – драўляным вальком, жыта і пшаніцу – дручкамі (доўгія яловыя сукі, цапы). Малацілкі сустракаліся на Беларусі да рэвалюцыі рэдка, пераважна ў багатых

сялян. Ачышчалі зерне пра дапамозе шырокіх драўляных рыдлё-
вак на ветры, прасейвалі на рэшатах. Захоўвалі збожжа ў свірнах
у драўляных бочках, скрынях. Малолі зерне на муку часцей за ўсё
на ручных жорнах, а таксама ў млынах.

На выстаўцы былі шырока прадстаўлены прылады бортніцтва –
плёці для залязання на дрэвы, сеткі для абароны ад пчол, раёўкі,
прэс для выціскання мёду з сотаў, прыстасаванні для пад'ёму
вуляў на дрэвы.

Цікавым быў раздзел, дзе размясціліся прыстасаванні, з дапамо-
гай якіх беларусы-палешукі пераадольвалі балоты: хадулі, бяры-
масткі. Тут можна было пазнаёміцца са сродкамі перамяшчэння:
павозкамі на двух і чатырох колах, санямі гасцявымі і рабочымі,
выдаўбленымі, выпаленымі з суцэльнага дрэва, зробленымі з ду-
бовых дошак лодкамі, плытамі лёгкімі і плытамі-пераправамі, на
якіх можна было перавозіць па вадзе коней з павозкамі, кароў,
сена, дровы.

Да нашых дзён захаваўся ў музеі макет сялянскай хаты белару-
са, які экспанавалася на выстаўцы ў 1923 годзе. А.К. Сержпутоўскі
падрыхтаваў падрабязнае апісанне яе. З уласных калекцый
адабраў ён шматлікія рэчы дамашняга ўжытку: посуд для пры-
гатавання ежы, прыстасаванні для мыцця бялізны, дамашняга
ткацтва, пашыву адзення.

Шырокае распаўсюджанне меў у Беларусі выраб цэглы,
чарапіцы, гонты, пячых труб, посуду, Апошні вырабляўся на руч-
ных ганчарных кругах па старажытных формах, абпальваўся ў агні.
Часта посуд пакрываўся рознакаляровай палівай або ўпрыгожваўся
роспісам – накладзенымі геаметрычнымі і расліннымі ўзорамі.
Удзельнікі выставы маглі не толькі палюбавацца прыгожымі
гладышамі, міскамі, вазамі, вырабленымі з гліны, але і атрымаць
даведку, дзе і за які кошт можна набыць такую прыгажосць.

Дзякуючы вялікай колькасці лясоў, шырокае распаўсюджанне
ў Беларусі атрымалі розныя лясныя промыслы – рубка, вывозка
і сплаў лесу, нарыхтоўка смалы, выраб дзёгцю, палазоў, дуг, до-
шак, клёпкі, дранкі, выпальванне вугалю. Вырабы беларускіх
умельцаў – драўляны посуд, бочкі, скрыні, калёсы, сані, лодкі – ах-
вотна куплялі сяляне Украіны, Расіі.

На выставе шырока экспанаваліся ручныя верацёны, кросны
(своеасаблівы ткацкі станок, рундукі-валяты, пры дапамозе якіх з
воўны выраблялі сукно для вопраткі, тканіны розных узораў).

Тут жа можна было азнаёміцца са шматлікімі ўзорамі адзення,
якое да рэвалюцыі насілі рабочыя і сяляне Беларусі. Мужчынам

шылі доўгія льяныя кашулі. У халодны час яны насілі суконны курцык – доўгую світку з клінамі па баках, кажухі. Абуваліся ў лапці, боты і валёнкі. Жанчыны апраналіся ў доўгія, з вышытымі чырвонымі ніткамі рукавамі андаракі, спадніцы, насілі фартухі. У святы летам паверх сарочкі надзявалі безрукаўкі, у халоднае надвор’е – куртагі (світкі), кажухі. Дзяўчаты насілі на галаве хусткі, замужнія жанчыны – намёткі.

Абуваліся ў лапці, боты або чаравікі. Упрыгожаннем служылі пацеркі, каралі, паясы. Маладыя дзяўчаты любілі каляровыя стужкі і кветкі.

Пра багацце экспанатаў гэтага раздзела сведчыла шырокая геаграфія – тут былі прадстаўлены ўзоры Гомельшчыны, Міншчыны, Віцебшчыны.

Значнае месца ў жыцці беларусаў займалі абрады, вераванні. На выставе можна было ўбачыць абрадавы бохан хлеба, куццю, розныя маскі, «заломы» і «завіткі» на саломе. Тут жа экспанаваўся лялечны тэатр і няхітрыя дзіцячыя цацкі, зробленыя з дрэва, саломы, гліны.

За тры тыдні на выставе пабывалі звыш 700 тысяч чалавек, што па тым часе было лічбай рэкорднай.

Велізарная колькасць этнаграфічных і фальклорных матэрыялаў, што назапасілася ў фондах музея, паставілі на парадак дня стварэнне новых самастойных аддзяленняў у складзе этнаграфічнага аддзела. На аб’яднаным пасяджэнні ўкраінскага і беларускага этнаграфічных аддзелаў 24 мая 1931 года было вырашана стварыць самастойнае беларускае аддзяленне.

Першым важным крокам аддзела з’явілася падрыхтоўка экспазіцыі «Беларусы і БССР», што працавала з 1931 па 1933 год. План яе, распрацаваны А.К. Сержпутоўскім, нечым нагадваў сабой п’есы. Матэрыял разбіты на шэраг сцэн. Лепшаму ўспрымання дапамагалі малюнкi, зробленыя Аляксандрам Казіміравічам.

У першай сцэне даецца апісанне маёнтка памешчыка. За багата накрытым сталом сядзяць гаспадар, жандар, чыноўнік і поп. Яны – гаспадары жыцця, ад іх селяніну чакаць спагады і дапамогі не прыходзіцца.

Прыгняталі беларускага селяніна і крывасмокі польскай нацыянальнасці, якіх было багата ў дарэвалюцыйнай Беларусі. Другая сцэна знаёміць з палякам-памешчыкам, які знаходзіцца ў акружэнні прадстаўнікоў каталіцкага і ўніяцкага духавенства. Маленькі сялянскі хлопчык у доўгай да пят парванай кашулі распальвае пану люльку.

У заўвагах да гэтай сцэны Сержпутоўскі раіць даць падрабязную дыяграму сялянскіх павіннасцей у дарэвалюцыйнай Беларусі, якая дапамагла б лепш усвядоміць тую бездань, што раздзяляла працоўных людзей і панства. На думку вучонага, такая дыяграма павінна была суправаджаць таксама трэцюю і чацвёртую сцэны, дзе засведчаны моманты перадачы панскаму аканому «дзякла» – натуральнай павіннасці, сцэну «людской», у якой пасля цяжкага працоўнага дня збіраліся за сталом дваровыя – пастухі, даглядчыкі за жывёлай, рабочыя.

Тры наступныя сцэны экспазіцыі, на думку Сержпутоўскага, павінны былі паказаць працэс расслаення дарэвалюцыйнай беларускай вёскі. Апісваючы жыццё і быт кулакоў, сераднякоў, А.К. Сержпутоўскі сцвярджаў, што далёка не кожны з іх быў ворагам новай улады, бо кавалак хлеба для сябе і сям’і яны здабывалі працай сваіх мазолістых рук. Такая пастаноўка пытання ў час распачатай Сталіным і яго памагатымі кампаніі супраць кулакоў і сераднякоў сведчыла аб грамадзянскай мужнасці вучонага.

Адаючы належнае гістарычнай частцы выставы, скажам, што галоўнай мэтай яе было ярка паказаць тыя велічныя змены, што адбыліся ў сацыяльным, культурным жыцці беларусаў, іх быццё ва ўмовах новых вытворчых адносін у паслярэвалюцыйны час. У тлумачальнай запісцы да экспазіцыйнага плана, падрыхтаванай А.К. Сержпутоўскім на імя дырэктцыі музея, адзначалася, што гэтыя дасягненні – плён карпатлівай працы не толькі беларусаў, але і іншых народнасцей, якія жывуць на тэрыторыі рэспублікі, – рускіх, палякаў, латышоў, літоўцаў, яўрэяў.

У канцы 1931 года выстава прыняла першых наведвальнікаў. Знаёмства з тэзісамі экскурсій па ёй, падрыхтаванымі Сержпутоўскім, давалі яскравае ўяўленне аб поспехах, якіх дасягнулі працаўнікі Беларусі за апошнія дзесяцігоддзе. Вось толькі некалькі лічбаў і фактаў.

Прамысловасць Беларусі да рэвалюцыі была развіта слаба, пераважала дрэваапрацоўчая. Існавалі невялікія арцелі па нарыхтоўцы торфу, цэглы, апрацоўцы льну. Да паловы 30-х гадоў далёка не ў кожнай гарадской кватэры было электрычнае святло. Вясковыя ж людзі пачалі прылучыцца да газавых, газавых. У 1918–1929 гадах на электрыфікацыю Беларусі было выдзелена 115 тысяч рублёў, у 1929–1930 – 2 мільёны, у 1931 – 10,5 мільёна рублёў.

Адсутнасць дарог, недастатковая колькасць урадлівай зямлі прымусілі ўладу ўсур’ёз заняцца меліярацыяй. А разгарнуцца меліяратарам было дзе: у 30-я гады ў рэспубліцы налічвалася

каля 2,6 мільёна гектараў забалочаных зямель. Работа па асушэнню беларускіх балот праводзілася і да рэвалюцыі. З 1873 па 1914 год пад кіраўніцтвам інжынера Гралінскага тут праводзіліся гідратэхнічныя пошукі. Але адсутнасць сродкаў, неабходных машын і механізмаў не давала магчымасці для шырокага наступу на спрадвечную багну. А потым пачалася першая сусветная вайна, затым рэвалюцыя, грамадзянская вайна. Работы былі наогул спыненыя.

З 1921 па 1930 год на меліярацыю было выдаткавана 9,7 мільёна рублёў. Першы ўраджай на плошчы 11 300 гектараў асушаных балот сабралі ў 1930 годзе. Газеты назвалі яго рэкордным: кожны гектар даў па 20 цэнтнераў збожжавых, 360 цэнтнераў караняплодаў. Добра ўрадзілі травы.

Высокім ураджаям садзейнічала таксама калектыўная апрацоўка зямлі, механізацыя працаёмкіх працэсаў. У 1930 на палях краіны працавалі 80 тысяч трактароў, з іх звыш тысячы – у БССР. Паступала ў калгасы і МТС сельскагаспадарчая тэхніка. паляпшаліся ўмовы жыцця людзей і арганізацыя працы. Павялічваліся капіталаўкладанні на патрэбы сельскай гаспадаркі. Так, калі ў 1927 годзе яны склалі ўсяго 950 тысяч рублёў, то ў 1931–6 мільёнаў рублёў.

У рэспубліцы адкрываліся сельскагаспадарчыя інстытуты, балотныя станцыі. Са свайго сціплага бюджэту ўрад рэспублікі выдзяляў з кожным годам усё больш сродкаў на адукацыю.

Прымаліся актыўныя меры па ліквідацыі непісьменнасці. У 1929 годзе 80 працэнтаў беларускага насельніцтва не ўмела чытаць і пісаць. Праз два гады рэспубліка займала ўжо другое месца ў краіне па адукаванасці. Дашкольнымі ўстановамі ў рэспубліцы было ахоплены 174 тысячы дзяцей, 1390 тысяч чалавек наведвалі дзённыя і вячэрнія рабфакі, з'яўляліся студэнтамі індустрыяльных і сельскагаспадарчых тэхнікумаў, звыш 30 тысяч – студэнтамі ВНУ.

Шматлікія дыяграмы экспазіцыі выстаўкі расказвалі пра развіццё аховы здароўя, пра тое, як вялася барацьба з перажыткамі мінуўшчыны ў свядомасці людзей, пра актывізацыю мастацкай самадзейнасці, адкрыццё новых тэатраў, кінатэатраў, стадыёнаў.

Нам удалося адшукаць план выставак-перасовак «Беларусь» для выездаў у школы і водгукі аб выстаўцы супрацоўнікаў Дзяржаўнага музея этнаграфіі народаў СССР. Гэты дакумент датаваны другой паловай 1930 года. Як указвалася ў плане, мэта выстаўкі – выезды ў школы для ілюстрацыі школьных урокаў і лекцый. Наведвальнікі выстаўкі маглі даведацца аб прыродных умо-

вах Беларусі, яе насельніцтве, умовах жыцця народа да рэвалюцыі, утварэнні БССР, поспехах на ніве працы, адукацыі, навукі.

Кожны пункт раздзелаў, такіх, як стан прамысловасці, электрыфікацыя, торфараспрацоўкі, меліярацыя ў паслярэвалюцыйны час, рэканструкцыя сельскай гаспадаркі, калектывізацыя, нацыянальна-культурнае будаўніцтва, і інш., суправаджаўся тлумачальным тэкстам, фотаздымкамі, падмацоўваўся лічбамі.

Арганізацыі гэтай выстаўкі аддаў шмат сіл А.К. Сержпутоўскі. Ён прымаў актыўны ўдзел у распрацоўцы яе экспазіцыі, шэсць з сямі раздзелаў былі аформленыя пры яго непасрэдным удзеле. Сотні экспанатаў, фотаздымкаў з уласных калекцый вучонага, набытых, выкананых ім у розных кутках Беларусі, ажывілі знешні выгляд выстаўкі, напоўнілі яе новым зместам.

На жаль, не захавалася звестак аб тым, у якіх гарадах і вёсках пабывала гэтая выстаўка. Але ўжо тое, што яна была падрыхтавана, што згодна заключэння такіх кампетэнтных спецыялістаў сваёй справы, вядомых вучоных, як А. А. Мілер, Б. Р. Крыжановскі, А. І. Зарэмскі, адпавядала ўсім патрабаванням школы і часу, дае права гаварыць аб вялікім значэнні выстаўкі ў справе станаўлення беларускай агульнаадукацыйнай школы.

У 1939 годзе ў англійскім горадзе Ліверпуль праходзіла міжнародная этнаграфічная выстаўка. Прыемнай нечаканасцю для калектыву Дзяржаўнага музея этнаграфіі з'явілася запрашэнне англічан прыняць удзел у ёй. Будучы на пенсіі, А. К. Сержпутоўскі тым не менш прыняў непасрэдны ўдзел у адборы экспанатаў, іх апісанні, падрыхтоўцы да адпраўкі. З дваццаці двух беларускіх экспанатаў, адабраных камісіяй (прылады сельскагаспадарчай вытворчасці, хатняга ўжытку, вопратка, цацкі), 16 былі набыты Аляксандрам Казіміравічам у час яго шматлікіх этнаграфічных экспедыцый. Сярод іх – пояс з беларускім геаметрычным арнаментом, вышыты папяровымі і шарсцянымі ніткамі, белым вязаным кружавам па канцах (Рэчыцкі раён), рушнікі з палатна, сукенкі, расшытыя бісерам і шаўковымі ніткамі (Гомельская вобласць), набор глінянага посуду пляцення з лазы (Мінская вобласць). Шкада, што мы не можам пазнаёміць чытача з фотаздымкамі беларускіх экспанатаў, якімі любаваліся наведвальнікі ліверпульскай выстаўкі: у музеі захаваўся толькі спіс рэчаў з прыведзенымі вышэй каментарыямі. Шкадаванне выклікае і той факт, што са шматлікімі экспанатамі, якія захоўваюцца ў запасніках Расійскага этнаграфічнага музея, не знаёмы, нават не ведаюць пра іх існаванне жыхары Рэспублікі Беларусь, іншых краін СНД. А яны,

гэтыя экспанаты, — часцінкай гісторыі, нашага матэрыяльнага і духоўнага жыцця.

Ганна Кісліцына

БЛЯСК І ЖАБРАЦТВА: ЛІТАРАТУРНАЯ КРЫТЫКА ПЕРШАГА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Сегодня литературная критика стала равноправным жанром литературы. Отход от привычного понимания критики наблюдается в настоящий момент не только в белорусской литературе. Как отмечают многие авторитетные исследователи, критики перестали восприниматься как обслуживающий персонал при писателях. Видоизменилась и сама критика, или, более точно, изменился общий принцип рассмотрения текста, результатом чего стало исчезновение таких основополагающих понятий как «историчность», «философичность», «эмоциональность». Автор анализирует тексты таких авторов, как М. Мартысевич, М. Южик, Л. Синькова.

A. Kislitsyna

Today's literary criticism has become an equal genre literature. The withdrawal from habitual understanding of criticism is observed at the moment not only in the Belarusian literature. As noted by many authoritative researchers, critics ceased to be perceived as the service personnel for the writer. Criticism itself has been changed, or, more accurately, the general principle of consideration of the text changed, resulting in the disappearance of the fundamental concepts such as "historicity", "philosophic", "emotionality". The author analyzes texts of such authors, as M. Martysevich, M. Yuzhik, L. Sinkova.

Нягледзячы на тое, што ў сённяшнім літаратурным і каля-літаратурным асяродку ўзнікла трывалая тэндэнцыя ацэньваць літаратурную крытыку апошняга дзесяцігоддзя выключна адмоўна, варта адзначыць, што, улічваючы ўсе цяжкасці развіцця, яна расла, пашыралася за кошт новых імёнаў, асвойвала новыя крытычныя жанры і імкнулася знайсці паразуменне з чытачом.

Змянілася ў першую чаргу стаўленне да крытыкаў — яны перасталі ўспрымацца як абслуга, як пісьменніцкі эскорт. І ўсё ж трэба канстатаваць — каляндарная змена стагоддзяў дзіўным чынам паўплывала і на крытыку — сёння яна зноў становіцца раўнапраўным жанрам літаратуры.

Іншая справа, што сама літаратурная крытыка трансфармавалася настолькі, што ўжо цяжка сказаць, наколькі слухныя да яе прэтэнзіі, бо, уласна кажучы, сама з’ява літаратурнай крытыкі прынцыпова адрозніваецца ад таго, што друкавалася на старонках газет і часопісаў яшчэ два дзесяцігоддзі таму. Прычым гэты адыход ад звыкллага разумення крытычнага назіраецца не толькі ў беларускай літаратуры, але і ў літаратурах-суседках. Так, разважаючы пра статус і жанры літаратурнай крытыкі на старонках часопіса «Вопросы литературы», А. Пагарэлая канстатуе, што ў творчасці сучасных маладых крытыкаў, тых, хто не ўвязваецца ў метафарычны строй і семантыку аналізуемага тэксту, усё часцей назіраецца адыход ад звычайнай трактоўкі крытычнага жанру ці, калі казаць больш дакладна, уваходжанне ў сферы, чыно прыналежнасць да літаратуры можна выявіць хіба па сумежнасці.

Больш падрабязна даследуе праблему відазмянення крытыкі расійскі літаратуразнаўца М. Эпштэйн. Ён сцвярджае: «І фармалізм, і новая крытыка робяць літаратуру чымсьці пазнавальным і дасяжным для чытача толькі пасродкам самой крытыкі. Літаратура прадстае як сістэма чыстых прыёмаў альбо знакаў, якія крытыка напаўняе зместам згодна той ці іншай методыцы вытлумачэння. Іншымі словамі, крытыка выціскае літаратуру з яе ўласнай сферы, падмяняючы ўладу пісьменніка ўладай крытыка над розумам чытачоў» [1, с. 26–27]. Даследчык прыводзіць найбольш паказальныя выказванні замежных крытыкаў, якія ў прынцыпе зводзяцца да думкі Сола Белоў пра тое, што крытыка сустракае чытача бар’ерам інтэрпрэтацый, а публіка «паслухмяна аддае сябе ва ўладу гэтай манаполіі спецыялістаў – тых, без якіх немагчыма разуменне літаратуры». Крытыкі, на думку Белоў, у рэшце рэшт паспяхова замянілі пісьменнікаў [1, с. 26–27].

Дарэчы, гэтыя развагі пра крытыку знаходзяцца ў раздзеле, які мае назву «Гіпертэкстуальнасць». Гэтым словам Эпштэйн абазначыў змену адносін паміж крытыкай і літаратурай. Цікавым падаецца і вызначэнне тэрміна «постмадэрнізм»: «Постмадэрнізм – гэта ўжо ўсведамленне непазбежнасці такой сітуацыі, калі сама крытыка параджае свой прадмет і рэальнасць тэксту выступае як ілюзорная праекцыя сям’ятычнай улады крытыка, ці, у прынцыпе, любога чытача, які займаецца «распыленнем», «асеяненнем» тэкстуальных значэнняў» [1, с. 27].

Калі ж паспрабаваць вылучыць асноўны эстэтычны прынцып, якім, паводле Эпштэйна, кіруецца літаратурная крытыка ў часы постмадэрнізму, то гэта быў, відавочна, агульны прынцып разгляду тэксту. «Тэкст – гэта стэрыльны прадукт, створаны ў крытыч-

най лабараторыі па меры расшчаплення літаратуры на складнікі і выдалення «гістарычнасці», біяграфічнасці», «культурнасці», «эмацыянальнасці», «філасафічнасці» як шкодных, неарганічных прымесяў да тэксту» [1, с. 27].

Аднак, нягледзячы на тое што ўсе гэтыя развагі даследчыка аддаюць апакаліптычнай асуджанасцю, здаецца, няма рэальных падстаў бачыць у крытыцы магільшчыка літаратуры. Тым больш у той беларускай літаратурнай крытыцы, якую мы бачым на сённяшнім этапе развіцця.

2000 г. – у серыі «Бібліятэка часопіса «Маладосць» выходзіць кніга артыкулаў і рэцэнзій «Сентыментальнае паляванне, або У крытычных сутарэннях» Ірыны Шаўляковай.

2003 г. – выходзіць кніга літаратурных партрэтаў, рэцэнзій і інтэрв'ю Ганны Кісліцынай «Blonde-attack».

2004 г. – у выдавецтве «Логвінаў» выходзіць кніга Пятра Васючэнкі «Літаратура ў філалагемах і пятрогліфах» і кніга крытычных эсэ Валянціна Акудовіча «Разбурыць Парыж».

2005 г. – у тым жа выдавецтве з'яўляецца «Каралеўства Бела-русь. Вытлумачэнне ру[i]наў» Ігара Бабкова.

2007 г. – год выхаду «Крышталёвага саду», кнігі крытыкі паэтэсы Людкі Сільной.

2008 г. – выходзіць кніга «эсэ ў вершах і прозе» «Цмокі лятуць на нераст» Марыйкі Мартысевіч.

2009 г. – адзначыўся з'яўленнем у выдавецтве «Галіяф» кнігі П. Васючэнкі «Ад тэксту да хранатопы: артыкулы, эсэ, пятрогліфы».

2010 г. – выходзіць кніга літаратурна-крытычных эсэ Леаніда Галубовіча «Сыс і кулуары», дзе поруч з рэцэнзіямі змешчаны і біяграфіі самых яркіх прадстаўнікоў сучаснага літаратурнага працэсу, і эсэ, якія вытлумачваюць погляды самога аўтара на прозу, паэзію і ўласна крытыку.

Выхад такой колькасці цікавых кніг крытыкі сведчыць пра тое, што гэты жанр літаратуры па-ранейшаму папулярны і гаварыць пра яго смерць ці хваробу – пазачасова. Тым больш што ў літаратурную крытыку прыйшло новае пакаленне амбітных творцаў, такіх як Марыйка Мартысевіч, чые крытычныя тэксты маюць іншым разам да літаратуры такія ж адносіны, як і да паліталогіі. Гэтая аўтарка па сваіх эстэтычных прынцыпах, відавочна, з'яўляецца постмадэрністкай і таму любіць прыўнесці ва ўласны тэкст нечаканыя «прымесі» з сацыялогіі, гендэрных даследаванняў і, уласна кажучы, фактаў яе ўласнай аўтабіяграфіі. Тыя іранічныя ноты, якія чытач меў мажлівасць назіраць у літаратурна-філасофскай крытыцы В. Акудовіча і І. Бабкова, у тэкстах Мартысевіч набыва-

юць ужо саркастычна-сцёбнае гучанне. Напрыклад: «Я прапаную на ваш суд некалькі кавалкаў ц е л а культуры. Гэтую «расчлянёнку» я прысвячаю адметным аб'ектам нашай культурнай прасторы: часопісу «Фрагменты» і левай п я ц е Адама Глобуса» [2, с. 44]. Выхад кнігі М. Мартысевіч «Цмокі лятуць на нераст» засведчыў прыход у літаратурную крытыку ўніверсалаў – людзей, якія аднолькава добра разбіраюцца ў літаратурных жанрах, модных павевах беларускага інтэлектуалізму, сакрэтах перакладчыцкага майстэрства.

З другога боку, можна назіраць цалкам супрацьлеглую з'яву – калі экспертамі ў галіне прыгожага пісьменства выступаюць людзі з незавершанай вышэйшай адукацыяй і выяўным падлеткавым інфанталізмам, якія на поўным сур'ёзе лічаць, што аналіз тэксту – гэта адказ на пытанне са школьнага падручніка: «Ці падабаецца вам гэты твор і чаму?» Самае цікавае, што гэтая з'ява – інфанталізм і прафанацыя ў крытычных тэкстах – набылі ў сучаснай літаратуры сваё найменне – «асізм», па імені маладога «літаратурнага журналіста» Асі Паплаўскай.

Аднак ёсць і цікавыя маладыя імёны, такія як Ціхан Чарнякевіч, які прадаўжае літаратурна-крытычныя традыцыі свайго калегі і настаўніка Леаніда Галубовіча, Аксана Бязлепкіна, Маргарыта Аляшкевіч, Віка Трэнас, Жанна Капуста. На жаль, трэба сказаць і пра знікненне са старонак аднаго з найстарэйшых беларускіх часопісаў «Маладосць» самой рубрыкі крытыка.

Са станоўчых з'яў, якія адбыліся ў крытыцы апошнім часам, варта адзначыць спробу зрабіць грунтоўны аналіз крытычных тэкстаў мінулага дзесяцігоддзя і выявіць найбольш характэрныя рысы творчасці вядучых беларускіх крытыкаў. Гэтую спробу, на наш погляд, вельмі ўдалую, зрабіў у часопісе «Тэксты» ў 2009 г. Міхась Южык. Як адзначае сам Южык, узяцца за такую працу пабудзілі яго даўнія рахункі з крытычным цэхам. На жаль, нягледзячы на тое, што яго закіды ў бок беларускай сучаснай крытыкі выглядаюць цалкам слухнымі і маюць выключна палемічны характар, дыскусіі вакол «Крытыкі на лаве падсудных» не адбылося. Адной з прычын таму стала з'яўленне гэтага вялікага па аб'ёме матэрыялу ў часопісе «Тэксты», які чытае невялікая колькасць людзей. І тыя з'яўляюцца пераважна пачынаючымі аўтарамі-маргіналамі.

Наогул цяжка прыгадаць у першае дзесяцігоддзе ХХІ ст. хоць адну больш-менш развітую дыскусію, кшталту той, якую выклікаў дубаўцоўскі «Ружовы туман». Гэта звязана і з тым, што многія газеты і часопісы, якія ў 90-х гадах былі арыентаваныя на літаратурна-

крытычную творчасць, у «нулявых гадах» новага стагоддзя памянлі сваю арыентацыю (напрыклад, газета «Наша Ніва»). З другога боку, дыскутаваць на тэмы літаратуры стала модна на старонках інтэрнэтаўскіх сайтаў і ў блогах, якія далі мажлівасць выступаць аператыўна і без цэнзурных абмежаванняў.

Сярод артыкулаў, якія набылі розгалас у беларускім сегменце сеціва, варта адзначыць матэрыял Людмілы Сіньковай «Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец». Тэкст Л. Сіньковай добра паказвае змены, якія адбыліся з літаратурай за апошнія дзесяцігоддзе, бо ён напісаны як працяг яе ж артыкула «Новая маргінальная беларушчына», які быў прысвечаны «эпатажнай агрэсіі маладых і адносна маладых творцаў, філосафаў супраць айчыннай культуры: супраць літаратуры XX стагоддзя, сучаснай Беларусі і беларусаў як нацыі».

Сінькова падрабязна разбірае, што сталася з абяцанай «еўрапеізацыяй» айчыннага пісьменства. У 90-я гады многія аўтары абвясцілі беларускі літаратурны кантэкст адсталым, кансерватыўным, а саму беларускую нацыю – міфам. Тады даследчыца аспрэчвала тэзісы В. Акудовіча, С. Дубаўца, І. Бабкова, І. Афанасьева, М. Матрунчыка, У. Ахроменкі, іншых аўтараў, адстойваючы сваю «адвакацкую» пазіцыю: наша нацыянальная культура ўжо даўно прэзентаваная ў адукаваным свеце менавіта як годная, а не выключна паўфабрыкатная, а чалавек у Беларусі мае свой шанец заставацца чалавекам, як і паўсюль у свеце. Аднак, на погляд Сіньковай, у 2009 г. варта канстатаваць тое ж самае, што і ў 1994 г. – стаўленне да беларушчыны як да субкультуры, як да маргіналіі ў тэкстах ужо наступнага пакалення маладых аўтараў.

З сумам даводзіцца канстатаваць, што насамрэч такія праблемныя артыкулы, як матэрыял М. Южыка і Л. Сіньковай, сталі рэдкім выключэннем з шэрагу даволі невыразных тэкстаў, якія сёння масава прадуктуюцца на старонках СМІ. Менавіта іх агульная безаблічнасць, адсутнасць асабістай зацікаўленасці і болю за лёс нацыянальнага пісьменства і далі падставы чытачам і гісторыкам літаратуры гаварыць пра тое, што крытыка сёння знаходзіцца ў крызісным становішчы.

Літаратура

1. Эпштэйн, М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштэйн. – М.: Высш. шк., 2005. – 495 с.
2. Мартысевіч, М. Цмокі лятуць на нераст / М. Мартысевіч. – Мінск: Логвінаў, 2008. – 112 с.

3. Сінькова, Л. Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец / Л. Сінькова // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад. зборнік. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 68 –75.

Арцём Кавалеўскі

ПРАБЛЕМА ЧЫТАЦКАГА ЎСПРЫМАННЯ І СПРОБЫ ЯЕ ВЫРАШЭННЯ ШЛЯХАМ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ

У артыкуле разглядаюцца пытанні мастацкай інтэрпрэтацыі, якая з'яўляецца спецыфічным відам эстэтычнай камунікацыі. Аўтар даследуе асаблівасці аналізу паэтычнага твора ў святле актуальных тэндэнцый сучаснага літаратуразнаўства і крытыкі. Асаблівая ўвага адводзіцца разгляду катэгорый успрымання і разумення паэтычнага выказвання.

A. Kowalewski

In the focus of the article there is a research of artistic interpretation, being the specific type of the aesthetic communication. An author investigates the features of the analysis of the poetic work in the light of the actual tendencies of the contemporary literary criticism. The special attention is taken to consideration of the categories of the perception and understanding of the poetic utterance.

Праблема ўспрымання мастацкага тэксту з'яўляецца вельмі важнай і істотнай у працэсе стварэння сучаснай метадалогіі літаратурнай крытыкі, бо яна актуалізуе паняцце чытацкага вопыту як аднаго з найбольш вызначальных у практыцы літаратурнага працэсу. Асаблівае значэнне распрацоўкі тэарэтычных праблем чытацкага ўспрымання лёгка ўсвядоміць, калі паспрабаваць, напрыклад, адказаць на пытанне, чаму гэтыя праблемы раней не разглядаліся як істотныя і значныя. Раней літаратура разглядалася і аналізавалася (як у крытыцы і філасофіі, так і ў літаратуразнаўстве) перш за ўсё з пункту гледжання таго, што ў ёй стваралася, а, значыць, асноўная ўвага ўдзялялася пераважна механізмам і акалічнасцям узнікнення твора, тады калі катэгорыя ўспрымання разглядалася як знешняя, другасная з'ява ў дачыненні да самой літаратуры, не вельмі істотная і вызначальная для яе разумення. Такі падыход тычыцца ў першую чаргу традыцыйнай, выпрацаванай у мінулыя стагоддзі і значна дэактуалізаванай сёння, псіхалагічнай перспектывы даследавання літаратуры і мас-

тацтва. Прыкладам можа паслужыць дактрына школы В. Дыльтэя, аднаго з заснавальнікаў філасофскай герменеўтыкі, згодна з якой мастацкі твор разглядаўся як своеасаблівы фабрыкат і маніфестацыя творцы; як такі ён вызначаецца і разглядаецца толькі праз прызму таго, што ў ім было выяўлена і што ўрэшце выявілася (маніфестацыяй чаго ён з'яўляецца), а значыць, выключна праз прызму індывідуальнай свядомасці творцы (класічная версія гэтай канцэпцыі) або праз прызму свядомасці калектыўнай (марксісцкая версія), або нават праз прызму індывідуальнай ці калектыўнай падсвядомасці (разнастайныя варыянты псіхааналітычных версій). Паколькі свядомасць з'яўляецца свядомасцю навакольнага свету, якая праецыруецца на ўсе праявы рэчаіснасці, то мастацкі твор – у іншай плоскасці – гэта прадстаўленне вобраза свету ў свядомасці. Згодна з канцэпцыяй В. Дыльтэя «жыццёвыя ўяўленні – глеба, з якой паэзія цягне істотныя пажыўныя рэчывы. Элементы паэзіі – матыў, фабула, характары, дзеянне – усё гэта трансфармацыя жыццёвых уяўленняў. <...> Уяўленне дзейнічае не ў пустой прасторы; трэба, каб усё, што ствараецца ўяўленнем, вынікала са здаровай, апанаваанай рэальнасцю магутнай душы, тады яна загартуе і ўмацуе найлепшае ў слухачы і чытачы, навучыць іх лепш разумець сваё ўласнае сэрца, каб лепш заўважалі яны на аднастайных шляхах сваіх заповітнае жыццё, нібы сціплую зеляніну травы, і лепш адольвалі сваё небывалае, што сустрэнецца ім на шляху. Так што матэрыяльная глеба ўсялякай сапраўднай паэзіі – гэта нешта гістарычна-фактычнае. <...> Якой бы ні была паэтычная тэхніка, яна можа толькі пераўтвараць усё дзейснае натуральным шляхам у нешта неабходнае, цэльнае, канцэнтраванае па сваім уздзеянні. Паэтычная тэхніка абумоўлена гістарычна» [5, с. 296 – 297]. (Тут і далей пераклад аўтара. – А.К.) Пры такім разуменні літаратурнага твора, якое ў значнай ступені ўплывае на далейшае вытлумачэнне, незалежна ад таго, які яго аспект акцэнтуюцца, важнымі для яго спасціжэння становяцца сам аўтар, абсалютызацыя яго ўнутранага свету і акалічнасцей напісання тэксту. Затое катэгорыя ўспрымання, якая базіруецца на адкрыцці і паўторным перажыванні чытачом перажыванняў аўтара, – з'ява ў адносінах да твора нібыта знешняя і другасная, а значыць, не здольная даць істотнай інфармацыі для яго разумення. Даследаванне ўспрымання можа толькі даць пэўную інфармацыю пра чытача або пра розныя гістарычныя супольнасці. Выключна такія задачы ставіліся даследчыцкімі канцэпцыямі мінулага ў дачыненні да праблемы чытацкага ўспрымання, што вяло да

разумення механізмаў функцыянавання літаратурнага твора, а не да спасціжэння яго самога як складана арганізаванай сістэмы.

Відавочна, што падобныя падыходы да аналізу літаратурнага твора значна звужалі праблему чытацкага ўспрымання (і інтэрпрэтацыі) як адну з найбольш істотных і актуальных, асабліва для метадалогіі сучаснай літаратурнай крытыкі, якая сёння перажывае змену вартасных арыенціраў і займаецца пошукам новых прынцыпаў спасціжэння як канкрэтнага твора, так і цэлых мастацкіх сістэм, што ўплываюць на стан бягучага літаратурнага працэсу.

Нам уяўляецца, што актуалізацыя праблемы чытацкага ўспрымання пашырае межы даследавання і спасціжэння крытыкам літаратурнага твора, які пачынае функцыянаваць і вызначацца ў рамках пэўнай мастацкай сістэмы, што ўключае ў сябе не толькі аўтара (і магчымыя акалічнасці напісання твора), але і чытача (са шматлікімі акалічнасцямі і спосабамі ўспрымання), прычым твор павінен разглядацца комплексна, у сістэме аўтар – чытач. У выніку менавіта такога падыходу літаратурны твор бачыцца не элементам працэсу генерыравання (свядомасцю, семіятычнай сістэмай і інш.), а актыўным элементам працэсу духоўна-эстэтычнай камунікацыі. Сам працэс напісання твора актуалізуецца не толькі з пункту гледжання аўтарскай задумкі і самавыяўлення, але і праз яго мэтанакіраванасць на адрасата; важным робіцца працэс напісання *для кагосьці*. «Уласна кажучы, стваральнікам мастацкага цэлага – прычым і на самай высокай ступені – з’яўляецца не толькі сам мастак, але адначасова і публіка, якая ў сваіх патрабаваннях да мастацтва, г. зн. у сваіх ўяўленнях аб тым, якім павінен быць твор, як ён павінен суадносіцца з рэчаіснасцю, выступае сааўтарам мастака. Часам мы натуральна схіляемся да таго, каб разумець адносіны паміж мастаком і публікай па аналогіі з адносінамі паміж прафесіяналам або спецыялістам і дылетантам, але такое ўяўленне абмежавана ў часе і ў поўным сваім аб’ёме не адпавядае рэальнаму становішчу рэчаў нават сёння» [8, с. 317].

Працэс эстэтычнага ўспрымання не можа не ўключаць такія асноватворныя катэгорыі разгляду твора, як разуменне і ацэнка, асэнсаванне, якія ўтвараюць механізм, дзе ў пераканструяваным выглядзе прадстаўлены агульнакультурныя і асобныя 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 каштоўнасцямі 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 падуладны 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 узаемазвязей.

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, г. зн. пры дапамозе яго перакладу на *паняццёва-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 «пераакцэнтацыі» яе зместу, без якіх атрыманне ў спадчыну традыцый і сам літаратурны працэс немагчымы» [11, с. 127–128].

Найбольш важнай і істотнай характарыстыкай паэтычнага вобраза з'яўляецца яго ўмоўнасць, шматцэнтрывасць і мнагазначнасць. Інтэрпрэтацыя – як 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, г. зн. 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 «запраграмаваных», 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 – прымянімасць навуковай метадалогіі да інтэрпрэтацыі паэтычнага твора.

Спецыфіка навукі заключаецца ў тым, што яна займаецца пошукам дакладнай, строга выверанай 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 бяскончасці, 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 спасціжэння 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 праявітых 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 паняццёвым апаратам – на дапамогу прыходзіць крытыка. «...Паэтычнае адлюстраванне не можа звесціся на геаметрычны рысунак. Калі, нават механічна паўтараючы слова, мы павінны самастойна зрабіць цэлы шэраг складаных артыкуляцый, ці можна чакаць ад паэтычнага стварэння, каб яго *адлюстраванне* стала пасіўным і аб'ектыўным? Само *чытанне паэта* ёсць ужо творчасць. Паэты пішуць не для люстэркаў і не для стаячых вод. Тым больш складаным і актыўным аказваецца *фіксаванне* нашых уражанняў». [1, с. 176].

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, г. зн. 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 (аўтараскага) 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 звязаныя ні да чыста лагічных (хаця б і дыялектычных), ні да чыста лінгвістычных (кампазіцыйна-сінтаксічных). Яны магчымы толькі паміж цэлымі паведамленнямі розных моўных суб'ектаў (дыялог з самім сабою мае другасны і ў большасці выпадкаў разыграны характар. <...> У дыялогу здымаюцца гала-

сы (падзел галасоў), здымаюцца інтанацыі (эмацыянальна-асобасныя), з жывых слоў і рэплік вылучаюцца абстрактныя паняцці і меркаванні, усё ўціскаецца ў адну абстрактную свядомасць – і так атрымліваецца дыялектыка» [2, 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-аднадумца, які б успрыняў тэкст як адказ на хваляючае 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-ўспрымальнікам нават там, дзе іх ролі, гаворачы практычна, нельга назваць узаемазамяняльнымі, увесь час існуе пэўная ўзаемнасць, якая абумоўлена патэнцыяльнай тоеснасцю» [8, 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

мога 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. «Слова ўваходзіць у твор не як «сродак адлюстравання» гістарычных або псіхалагічных рэалій, але як сама гісторыя і форма экзістэнцыі чалавека ў мове. Літаратура не з'яўляецца «носьбітам» суб'ектыўных вобразаў аб'ектыўнай рэальнасці. Літаратурны твор магчымы толькі ў рэальнасці кампазіцыйнага акта, які паказвае на адзінства самасвядомасці і быцця» [4, с. 17].

Семантычная структура тэксту, якая разглядаецца як пэўная іерархія сэнсаў, уяўляе сабой арганізаваную сістэму, якая 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, рухоме і ўзаемаабумовленае 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 правілаў, якія садзейнічаюць аб'яднанню асобных мікрасэнсаў і ўяўленняў пра іх. У выніку вакарыстання сістэмы правілаў 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. Трэба таксама памятаць, што «сэнс патэнцыяльна бясконцы, але актуалізавацца ён можа толькі ў дачыненні да іншага (чужога) сэнсу, хаця б да пытання ва ўнутранай мове таго, хто імкнецца яго зразумець. Кожны раз ён павінен датыкацца да іншага сэнсу, каб раскрыць новыя моманты сваёй бясконцасці (як і слова раскрывае свае значэнні толькі ў кантэксце)» [2, с. 350].

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. 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, у 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, трансліруе 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. «Фабульны 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 матывы гэтага дзеяння не ўплываюць 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» [10, с. 230]. «...Паэтычны сюжэт прадугледжвае крайнюю абагульненасць, звязанне 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» [6, с. 109].

У мастацкім тэксе, 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 прама, а дзякуючы фабулярным сродкам прапаноўвае для ўсведамлення чытача тое, што яго сапраўды хвалюе. 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, г. зн. здольнасць утрымліваць канцэптуальную інфармацыю.

«...Светаадчуванне для мастака – прылада і сродак, як малаток у руках муляра, і адзіна рэальнае – гэта сам твор. <...> ...Паэт часта ўзводзіць з'яву ў дзесяцізначную ступень, і сціплая знешнасць твора мастацтва нярэдка падманвае нас адносна жажліва ўшчыльненай рэальнасці, якой ён (твор – А. К.) валодае» [7, с. 141–142]. 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 носбітамі 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 тое, 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 аўтараскай канцэпцыі ці то непасрэдна, ці то апасродкавана, праз актуалізацыю фактуальнай інфармацыі.

Кожны тэкст апасродкавана можа быць аднесены да тых ці іншых з'яў культуры, у гэтым сэнсе ён з'яўляецца аб'ектам культуры, бо ўзаемаадносіны з ім выклікаюць новыя духоўныя магчымасці, якіх раней не было або яны знаходзіліся ў неразвітым стане. Пры гэтым менавіта паэтычны тэкст найбольш выразна і востра акцэнтуюе ў чытача магчымасць эстэтычнага светабачання і светаўспрымання. Крытык, аналізуючы і інтэрпрэтуючы твор, падвяргае яго своеасабліваму культуралагічнаму аналізу (у шырокім сэнсе), дзякуючы чаму твор можа адэкватна ўспрымацца ў дачыненні да розных культурных сістэм, такім чынам твор упісваецца не толькі ў літаратурны кантэкст і робіцца літаратурным фактам, але набывае рысы факта полікультурнага. Праблема выяўлення сэнсу твора, якая заўсёды стаіць перад крытыкам, можа вырашацца рознымі спосабамі: з аднаго боку, «вышукваць» сэнс можна ў глыбінях, нетрах самога тэксту, а затым параўноўваць яго з аўтарскай задумай (высвятленне якой, між іншым, не заўсёды з'яўляецца простым), але сапраўдная канструктыўнасць мастацкага твора, хутчэй за ўсё, бачыцца ў тым, што ён дае чытачу пазнаць і ў пэўнай ступені змяніць сябе самога. «Паэзія не выяўляе, яна намякае на тое, што застаецца недаступным выяўленню. Мы славім паэта не за тое, што ён сказаў, а за тое, што ён дазволіў нам адчуць нявыказанае» [1, с. 7]. Можна з упэўненасцю сказаць, што мастацкі твор, які

з'явіўся на свет у выніку аўтарскага самавызначэння, працягвае сваё жыццё ў выпадку, калі аказваецца запатрабаваным, а значыць праінтэрпрэтаваным.

Сам працэс інтэрпрэтацыі з'яўляецца, па сутнасці, працэсам пошуку ў творы яго сэнсаў. Адносна паэтычнага тэксту, які існуе як складаная вобразная сістэма, агульнафіласофская трактоўка праблемы разумення (свядомасці), калі суб'ект упэўнены ў адэкватнасці атрыманых ім уяўленняў зместу, здаецца недастатковай. У адносінах да мастацкага твора трэба прызнаць, што чытач загадзя настроены на немагчымасць абсалютнага спасціжэння аўтарскай задумы і зразумее твор не так, як іншыя, а калі паўторна звернецца да яго, то абавязкова знойдзе ў ім нешта новае, раней незаўважанае, каштоўнае. Практыка перачытвання мастацкага твора – гэта, перш за ўсё, практыка інтэрпрэтацыі. Магчымасць разнастайных інтэрпрэтацый мастацкага твора вызначае, на думку шматлікіх даследчыкаў, не толькі поліварыянтнасць разумення, але і глыбіню духоўна-эстэтычнага значэння самога тэксту, яго мастацкую даўгавечнасць. Гэта вельмі лёгка пацвярджаецца любым класічным прыкладам, г. зн. інтэрпрэтацыйнай класікі. Асабліва яскрава гэты факт праяўляецца ў драматургічным жанры, калі глыбінны сэнс твора выносіцца на паверхню, паўстае наглядна. «Ніводзін вялікі паэтычны твор не застаецца поўнасю вызказаным пры жыцці паэта, але затое ў ягоных сімвалах надоўга застаюцца нібыта пытанні, якія прыцягваюць да сябе чалавечую думку. Не толькі паэт, крытык або артыст, але нават глядач і чытач заўсёды твораць Гамлета» [1, с. 428]. «Вытлумачэнне ляжыць у той галіне духоўнай свабоды, якую дае мастацкі твор кожнаму, хто хоча засвоіць яго. Твор у чымсьці падобны да губкі – ён убірае сэнс, як вадзі. Ён валодае ўнутранай полай прасторай, здольнай да запаўнення. Дзякуючы вытлумачэнням, твор расце ў часе, папаўняючы свой сэнс. Шэкспіраўскі «Гамлет» у наш час ёсць нешта большае, чым «Гамлет» эпохі Шэкспіра: хоць тэкст застаўся нязменным, але ён вырас як духоўнае цэлае, бо з самага пачатку валодаў свабодай і адкрытасцю...» [12, с. 309].

У творы чытач часта шукае самога сябе. У гэтым сэнсе мастацкі тэкст дае неабмежаваны магчымасці ўласнага самавыяўлення, якое з'яўляецца працягам самавыяўлення аўтарскага. Калі чытач не пазнаў самога сябе ў тым, што прачытаў, яно робіцца для яго пустым, у гэтым выпадку бессэнсоўна шукаць адказы ў літаратурнакрытыхных працах, бо ўрэшце літаратурная крытыка не можа нармальна існаваць адносна таго, што з'яўляецца далёкім, незра-

зумелым асобе крытыка, што не кранула яго душы і не выклікала адпаведнай рэакцыі, бо ў гэтым выпадку ён не зможа нічога эксплікаваць у тэксце такім чынам, каб на аснове свайго ўласнага духоўна-эстэтычнага развіцця пашырыць і вопыт аўтара, і вопыт чытачоў.

Імкнучыся праінтэрпрэтаваць паэтычны тэкст, крытык ставіць перад сабою пытанне аб механізме самой інтэрпрэтацыі, якая можа ісці, з аднаго боку, у культуралагічным рэчышчы, калі апрыёрная полісемантычнасць твора разглядаецца як трансфармацыя сэнсаў у розных культурных сістэмах і практыках, з іншага, – у рэчышчы ўласна лінгвістычным (больш звязаным з літаратуразнаўствам), калі апісваюцца і тлумачацца спосабы дасягнення мастацкай вобразнасці праз моўна-выяўленчую экспрэсію. Гэтыя механізмы могуць спалучацца і ўзаемадапаўняцца, што ў прынцыпе цалкам абумоўлена спецыфікай паэтычнага тэксту, унутры- і знешне-эстэтычныя элементы якога складаюць гарманічна арганізаванае адзінства. Аднак перад тым як перайсці да чыста тэксталагічнай праблематыкі, крытыку неабходна засяродзіцца на ўласным стане ўспрымання твора, зафіксаваць яго асноўныя моманты – такім чынам ажыццяўляецца інтраспектыўны спосаб перажывання, характэрны для чытацкай практыкі, што прадугледжвае пастаноўку пэўных пытанняў, на якія мы спадзяёмся атрымаць адказ ў творы.

Па сутнасці, кожны чытач шукае (а значыць, і прачытвае) у мастацкім тэкście тое, што яго найбольш цікавіць, аднак пошукі *свайго* заўсёды звязаны з *пытаннем*, паколькі цікаваць да новага твора – гэта выяўленне таго, што нам пакуль незразумела або зразумела інтуітыўна і мы жадаем пацвердзіць уласнае меркаванне. Ствараючы сістэму пытанняў, адказ на якія павінен даць твор, крытык абавязаны памятаць і пра іх выключную індывідуальнасць у дачыненні да кожнага чытача. Неабходна скласці абагульнена-універсальную схему такіх пытанняў, бо, як вядома, існуюць розныя «тыпы чытачоў, частцы якіх паводле іх псіхалагічнага складу даступны, хутчэй, асобныя пазазэстэтычныя каштоўнасці, чым эстэтычныя, адпаведным чынам імі ўспрымаецца і паэтычны твор» [9, с. 283]. Пастаноўка пытанняў і атрыманне на іх адказу ў тэкście – гэта першая інтэрпрэтатарская аперацыя, якая пераканструюе тэкст твора, у выніку чаго ён уступіць ва ўзаемаадносіны з чытачом. Атрыманыя адказы (якія, зразумела, існуюць у тэкście ў «зашыфраваным», метафарычным выглядзе) з’яўляюцца мікрасэнсамі твора, якія крытык мусіць уважліва фіксаваць, бо яны ў сваёй сукупнай абагульненасці складаюць непасрэдны сэнс усяго твора.

Вядома, што пытанні, адказы на якія дае мастацкі твор, гэта не заўсёды тыя пытанні, якія паўстаюць перад чытачом у момант прачытання і адаптацыі тэкста. Паэтычнае мысленне, маналагічнае па сваёй прыродзе, валодае тонкай алегарычнай арганізацыяй, тэхніка асацыіравання іграе тут вельмі важную ролю, як у плане выказвання, так і ў плане ўспрымання. Засваенне прасторы тэксту праз адказы на пастаўленыя чытачом пытанні можа сутыкацца з пэўнымі цяжкасцямі, бо часам аўтар сам не ведае дакладнага адказу, ён толькі набліжаецца да яго: пытанне (у яго глабальным сэнсе) можа быць самамэтаю. Але калі паэт усё ж дае адказ на пастаўленыя ім пытанні ва ўласным творы, а рэцыпіент адшуквае іх, асэнсоўвае, параўноўвае з уласнымі, факт інтэрпрэтацыі перацякае ў кантэкст агульнакультуралагічны, а гэта ўжо новая, «аб'ектыўная» сфера жыцця тэксту, якая ў значнай ступені пераадольвае выключна індывідуалізаванае яго разуменне. «Твор ажыццяўляе сябе ў полі культуры, якое дае канвенцыянальную знакавую сістэму, што дазваляе пісьменніку прадукваць, выразіць, замацаваць і перадаць іншым людзям цэлую сістэму мастацкіх ідэй і вобразаў. Толькі ў гэтым полі культуры твор можа ўзнікнуць і існаваць як сацыяльны фактар, можа быць прачытаны і зразумелы. Гэта і дазваляе даследаваць твор у аспекце культуры, ператварыць культуру ў ключ да яго прачытання, што і ажыццяўляецца гісторыка-культурным падыходам. Культура з'яўляецца сацыяльнай памяццю чалавецтва і сацыяльным прадуктам яго дзейнасці» [3, с. 117]. У гэтым выпадку задачай крытыка становіцца развіццё закладзеных у творы думак-імпульсаў адпаведна з гістарычным і філасофскім зместам эпохі, прычым толькі шматзначнасць і сімвалічная напоўненасць твора, якую крытык падкрэслівае і актуалізуе сваім асэнсаваннем (а часам, і пераасэнсаваннем), можа выклікаць актыўную рэакцыю чытача, што выражаецца ў пастаноўцы ўсё новых пытанняў.

У завяршэнні хацелася б падкрэсліць, што, аналізуючы і ацэньваючы мастацкі твор, крытык непазбежна накладвае на яго свой індывідуальны вопыт прачытання, які звязаны са спецыфікай асобы даследчыка, яго светапоглядам і дасведчанасцю. Інтэрпрэтацыя заўсёды прысутнічае ў індывідуальным прачытанні твора не толькі па прычыне асабістых уласцівасцей крытыка, але і дзякуючы непазбежнай рэфлексіі пасля непасрэднага ўспрымання. У выніку гэтага інтэрпрэтацыя паўстае як адмысловы від эстэтычнага рэагавання (а таксама як яго актуалізацыя) на літаратурна-мастацкі прадукт, прапанаваны аўтарам менавіта дзеля такога рэагавання; інтэрпрэтацыя з'яўляецца самастойным працэсам, які не толькі

імкнення патлумачыць закладзеныя ў тэксе сэнсы, але і выяўляе некаторыя рысы ўспрымання адпаведна тым уласцівасцям, якія надаў аўтар тэксту пры яго напісанні і якія характарызуюць дадзены тэкст як унікальны твор літаратуры.

Літаратура

1. Анненский, И. Избранное / И. Анненский. – М.: Правда, 1987. – 592 с.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
3. Боров, Ю.Б., Стафеецкая, М.П. Социология, теория и методология литературной критики / Ю.Б. Боров, М.П. Стафеецкая // Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии: сб. ст. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького / Г.А. Белая [и др.] – М.: Наука, 1980. – С. 62–137.
4. Дауговиш, С.Н. О смысловых границах литературного произведения / С.Н. Дауговиш // Методология и методика историко-литературного исследования. – Рига, 1990. – С. 17–18.
5. Дильтей, В. Собр. сочинений: в 6 т. / В. Дильтей. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – 532 с.
6. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2001. – 848 с.
7. Мандельштам, О.Э. Сочинения: в 2 т. / О.Э. Мандельштам. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Проза. Переводы. – 464 с.
8. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 608 с.
9. Мукаржовский, Я. Структуральная поэтика / Я. Мукаржовский. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 480 с.
10. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект пресс, 2003. – 333 с.
11. Хализев, В.Е. Интерпретация / В.Е. Хализев // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 127–128.
12. Эпштейн, М.Н. Литературное произведение и его критическое истолкование / М.Н. Эпштейн // Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии: сб. ст. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького / Г.А. Белая [и др.] – М.: Наука, 1980. – С. 302–320.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДИАЛОГ В СОВРЕМЕННОМ КОММУНИКАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ТОЧКА ЗРЕНИЯ КРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРС-АНАЛИЗА

В статье обосновывается дискурсный характер конфликтности современных публичных коммуникаций и, в частности, общественного диалога. Принципиально несовместимыми в публичном пространстве становятся не столько цели коммуникантов, сколько предметы и цели общественных дискурсов. Автор обосновывает, что необходимость изучения возможностей общественного диалога предполагает анализ не только его интенциональных, структурных и языковых параметров, но и эпистемических структур, которые конституируют одни тексты и исключают другие из масс-медийного пространства. Статья содержит описание основных задач, направлений и ограничений критического дискурс-анализа в оценке общественного диалога.

E. Kozhemyakin

The article considers the discursive character of conflicts in contemporary public communications and specifically in social dialogues. What become incoherent in public communications are not so much communicants' aims as ontology and teleology of social discourses. The author reasons the need for analysis of not merely intentional, structural and linguistic features of social dialogue but also its epistemic structures. The latest construct certain texts and exclude others from mass media field. The article describes goals, advantages and constraints of critical discourse analysis for social dialogue studies.

Сегодня принято полагать, что современное общество впервые за человеческую историю создало условия для ведения беспрецедентно свободного общественного диалога. В качестве обоснования этого положения обычно принято обращаться к количественным показателям развития информационной культуры: масштабам распространения средств коммуникации, объёмам и интенсивности информационных потоков, количеству участников глобальных коммуникационных процессов и т.п. Эти же количественные показатели часто используются в качестве индикаторов эффективности общественного диалога. Так, согласно этой логике, чем больше людей зарегистрировано в социальных сетях или имеет доступ к Интернету, тем интенсивнее проходит общественный диалог. Ча-

сто считается, что свободная, быстрая и неискаженная передача информации от коммуникатора к массовому адресату свидетельствует об успешности социальной коммуникации. В то же время такой «информационно-механистический» подход, к сожалению, не позволяет в полной мере оценить качество публичных дискуссий, а также их культурную и социальную обусловленность.

В 1962 году Маршалл Маклюэн, развивая идею Алекса Инкельса [1] о том, что общественное мнение и общественный диалог в России строго детерминированы устным типом культуры, предположил, что характерный для этого типа культуры синтез «вербального мышления» и «действия» является существенным ограничителем свободы самовыражения [2]. В словесно ориентированной культуре, по мнению Инкельса и Маклюэна, принято видеть непосредственную взаимозависимость между вербальным (дискурсным) и поведенческим планами: то, что произнесено, имеет все шансы быть воплощенным в действиях индивидов. В то же время письменные культуры Запада, напротив, закрепляют зону социальных ограничений и оценок исключительно за поведенческим планом и «освобождая» план самовыражения. Свобода дискурса мыслится как ценность, а его содержание не подлежит нормативной оценке. Соответственно, в словесно ориентированных культурах, какой является, по мнению Маклюэна, культура России, контроль над повесткой дня публичного диалога является одним из условий социокультурного порядка.

Не акцентируя внимание на особенностях критической ревизии культурологической концепции Маклюэна, обратимся к одному существенному моменту, который он и Инкельс выделяли при описании несоответствий в характеристиках публичного диалога в различных коммуникационных культурах. Они определяют три основных параметра, в соответствии с которыми становится возможным общественный диалог: *доступ к средствам коммуникации, свобода самовыражения и результаты использования средств коммуникации*. В равной степени ограничение одного из этих параметров коммуникации приводит к барьерам в осуществлении полноценного публичного диалога или же, напротив, является индикатором уже существующего социального неравенства. Далее мы обратим внимание на то, что эти процессы детерминированы не только культурой, как полагали Инкельс и Маклюэн, но и дискурсом как социальным феноменом.

Такие характеристики современной системы коммуникации, как открытый доступ к (преимущественно цифровым) средствам

коммуникации, возможность контролировать результаты коммуникации и, главным образом, свобода самовыражения в публичной сфере, безусловно, свидетельствуют о коренных преобразованиях в современных процессах массовой коммуникации. Однако тенденции открытости и демократизации коммуникационного пространства не следует абсолютизировать:

- доступ к средствам коммуникации стал более открытым, но при этом далеко не всегда приходится говорить о качественном изменении в «культуре пользования» медиа;

- появились широкие возможности для самовыражения, но беспрецедентная полифония значительно затруднила как применение единых стандартов к медиаконтенту, так и возможность быть услышанным;

- контроль над результатами использования средств коммуникации реализуется на демократичной основе, но сами результаты стали оцениваться по различным аксиологическим и прагматическим шкалам. С распространением сетевой коммуникационной модели ослабевает внешняя (институциональная) регуляция, но это зачастую сопровождается ростом внутренних ограничителей в форме модерации, механизмов групповой идентификации коммуникантов, прямой оценки коммуникативных действий реципиентами, систем поиска информации и т.п.

Доступ к медиа, свобода выражения и возможность контролировать результаты коммуникации демократизируют социальную коммуникацию, но устанавливают новые – дискурсные – барьеры общественного диалога и новый – дискурсный – характер конфликтности коммуникации.

Дискурсный конфликт определяется не столько как столкновение различных обоснованных точек зрения, ценностей и интересов, сколько как рассогласование между общественно значимыми дискурсами, при котором принципиально несовместимыми оказываются их предметы и цели. Дискурсанты могут реализовывать идеалы общественной коммуникации «по Хабермасу» (рационализировать свои позиции и мнения оппонентов, стремиться к расширенной интерпретации высказываний и т.д.), но при этом часто имеют различное представление об обсуждаемом предмете, или преследовать различные цели коммуникации – и, соответственно, блокировать диалог. В современном публичном пространстве мы сталкиваемся со значительным количеством примеров этого.

Так, система референций концепта «демократия» может существенно различаться у различных дискурсантов в зависимости от

их институциональной (например, политики и ученые) и культурной (например, представители коллективистских и индивидуалистских культур) принадлежности.

Известны значительные расхождения в содержании понятия «право» в политическом, юридическом и бытовом дискурсах, при том, что в публичной сфере ни одно из прочтений этого понятия не доминирует, а, напротив, наблюдается мозаичная форма их использования.

Традиционно тупиковыми оказываются дискуссии между представителями церкви и науки, когда предметом обсуждения становятся нравственные вопросы. «Этизация», «самозамыкание» в религиозном дискурсе концепта «нравственность», при котором его референтом становится еще более оценочный предмет, нежели его вторичные означаемые, принципиально противоречит его «оценочному размыканию» в научном дискурсе, позволяющем увидеть в концепте не более чем «чистую» эпистему.

При очевидных совпадениях в интересах, тем не менее, наблюдается интенсивный по масштабу и силе дискурсный конфликт между политическими и юридическими коммуникантами, журналистами и PR-специалистами, творческими элитами и профессиональными экспертами.

Наиболее серьезными по своему результату являются те конфликты, которые основаны именно на рациональном, осознанном использовании несовместимых целей дискурсной практики, в частности, цели воздействия и цели познания или цели конструирования реальности и цели описания.

Итак, обеспечение доступа к медиа, свободы самовыражения и контроля над результатами коммуникации в современном медиатизированном и информационно открытом мире не всегда предполагает осуществление конструктивного общественного диалога. Помимо сугубо социальных и политических регуляторов публичных дискуссий, крайне важными становятся дискурсные регуляторы. В этом отношении интересными являются некоторые положения и принципы *критического дискурс-анализа*, выработавшего достаточно оригинальный взгляд на проблемы общественного диалога.

Поясним, что дискурс-анализ в целом направлен на изучение не столько внутреннего содержания текста, сколько связи контента с условиями (культурными и социальными, историческими и идеологическими, когнитивными и коммуникативными) порождения медийных текстов, а также стратегий легитимации определенного знания, транслируемого с помощью медиатекстов ([4]; [5]; [6]). В од-

них случаях знание становится легитимным, поскольку озвучивается официальными лицами, в других – поскольку транслируется по высокорейтинговым каналам, в третьих – в силу того, что оно особым образом логически или лингвистически оформлено.

Применение дискурс-анализа к изучению общественного диалога предполагает постановку следующих важнейших вопросов: «какое базовое допущение (ценность, фоновое знание) лежит в основе публичного обсуждения?»; «как использованные языковые, жанровые, стилистические средства создают определенный тип знания и как они способствуют расстановке смысловых акцентов в общественном диалоге?»; «что определяет способы интерпретации высказываний коммуникантов?»; «как конструируется реальность в общественной дискуссии?»; «инициирует ли диалог социальные изменения или он отражает социальные процессы?».

«Формат» коммуникационного канала, доступ к средствам коммуникации, представления об аудитории, возможность обратной связи, идеологическая и прочая цензура, политика и традиции редакции, общественная «повестка дня», степень признания журналиста, представления автора об используемых жанрах – всё это является, говоря терминами М. Фуко, «регулятивами высказываний», правилами и ограничениями медийных текстов и условиями воспроизводства определенных смыслов в общественном диалоге.

Критический дискурс-анализ (КДА) как одно из наиболее последовательных и в некотором смысле бескомпромиссных направлений дискурс-анализа строится на трактовке знания (в том числе транслируемого и конструируемого с помощью масс-медиа) в терминах власти ([7]; [8]; [9]; [10]). КДА предполагает обнаружение и критику отношений доминирования и подчинения, которые отражаются и закрепляются в общественном (публичном) дискурсе и продуцируются им. В ряде теорий дискурсные отношения (в частности, медийные дискурсные практики) интерпретируются не просто как практики, опосредованные языком, но как властные процессы, эффектом которых является «производство субъекта», «производство реальности» и управление ими.

В таком понимании в ходе широкого общественного взаимодействия имеют место не просто обмен мнениями и выработка взаимовыгодных решений, но и формирование наших идентичностей, легитимация привилегированного или, наоборот, репрессивного или маргинального положения социальных групп и реализация власти «элитарных групп». С точки зрения КДА, власть в эпоху «интерактивности, открытости и мультимедийности» избегает использова-

ния вертикальных репрессивных механизмов, предпочитая более гибкие технологии дискурсного конструирования «выгодной» реальности. В этой трактовке общественный диалог лишь при самом общем взгляде может трактоваться как общественное благо; при более глубоком рассмотрении он всё чаще оказывается властным инструментом.

Во многих работах (например, [3]) признается, что сами коммуникативные события «программируют» структуру и динамику развития глобальных институциональных структур: то, как предъясняется действительность в масс-медиа, в значительной степени влияет на экономические, политические и прочие процессы. Так, интенсивное обсуждение в массмедиа новостей криминального характера будет культивировать заботу людей о собственной безопасности, а значит, повлияет на принятие правоохранительными органами определенных антикриминальных решений и действий, направленных на поддержку общественной безопасности. Или, как показал Нико Карпентье, предоставление в американских масс-медиа большего объема эфирного времени военным в ходе освещения «иракской кампании» привело к увеличению доли милитаристских публичных заявлений, а соответственно – легитимировало военные действия и способствовало интенсивному развитию военной операции [11]. В этом случае действовало «фоновое правило»: военная операция проводится военными, а значит, они наиболее компетентны в освещении не только хода военной операции, но и способов нормализации конфликта. Базовая эпистема в данном случае – «субъект действия есть субъект истины», «тот, кто совершает действие, знает о нем все». Независимые очевидцы или, тем более, другая сторона конфликта незначительно были или практически не были представлены в публичном пространстве, поскольку действовало то же эпистемическое правило: «свидетель не участвует в действиях, а значит, может ошибаться», а «противник – это тот, кого пытаются привести к норме, следовательно, он может высказывать не-нормальное (т. е. необъективное) знание».

Современная информатизированная и технологизированная система массовых коммуникаций формулирует новые вызовы перед КДА и дискурс-анализом в целом [6]. Еще двадцать лет назад критика воспроизводства несправедливого социального порядка в массовой коммуникации и в том числе в журналистике состояла преимущественно в обнаружении несправедливо распределенного доступа к информации и «права голоса» в публичном пространстве. КДА был направлен на выявление репрессивных стратегий в от-

ношении одних из ключевых ценностей журналистики – свободы слова и права на доступ к информации. Сейчас, когда интернет-пространство делает возможным получить практически любую информацию в любом количестве и предоставляет возможность высказаться любому пользователю сети, КДА ориентирован преимущественно на «вскрытие» социально-экономических оснований преобразования информации в знание. Это не говорит о том, что в рамках КДА свобода слова и доступ к информации перестали рассматриваться как важнейшие ценности журналистики; скорее, не менее важными ценностями становятся также и другие, например, свобода интерпретации. Иными словами, критический подход к изучению общественного диалога и публичных дискуссий предполагает сегодня обнаружение латентных механизмов, делающих возможной одну интерпретацию и исключающих другую.

По мнению Ф. Джеймисона, те, кто сегодня контролирует СМИ, отнюдь не искажают картину действительности – они её «категоризируют, сегментизируют, легитимируют и присваивают» [12]. Соответственно, целью КДА является не столько выявить преднамеренные фактологические искажения и «обличить лжецов», а обнаружить идеологическую логику работы с действительностью, определить способы категоризации, упорядочивания, «оправдания» и одностороннего описания действительности. Так, даже если каждое из сообщений в новостном блоке соответствует объективному положению дел и не вводит аудиторию в заблуждение, предметом критического анализа может стать последовательность новостей или их чередование, что, с точки зрения КДА, нацелено на моделирование определенной иерархии общественных событий в сознании аудитории (например, новости политики – новости социальной сферы – новости культуры – новости спорта) (например, [13]). Или, как показывает А. Среберни, традиционное использование карт мира, на которых, как известно, северные страны («колонизаторы», «центры глобализации») расположены в верхней части, а южные («колонизируемые», «источники ресурсов») – в нижней, также закрепляет в общественном дискурсе представление об особым образом иерархизированном мире [14]. При этом, конечно же, нельзя сказать, что такая репрезентация (равно как и противоположная – «юг наверху, а север внизу») искажает действительное положение дел. В этом случае можно лишь говорить о своеобразной конвенции в предъявлении мира, о легитимированном способе изображения взаимного расположения (а значит и взаимоотношений) государств мира.

У критического дискурс-анализа есть свои ограничения. Главное из них заключается в том, что КДА часто сам становится объектом критики по причине его политической и социальной ангажированности [15]. Его «презумпция несправедливости в масс-медиа» в некоторой степени блокирует более объективный взгляд на социальное функционирование журналистики, заставляя его представителей всегда исходить из идеи о персонализированном или абстрактном присутствии власти в медийных текстах, и, как следствие, результат исследования практически во всех случаях становится предсказуемым и предопределенным с самого начала исследования. Видимо, свою максимальную эффективность КДА обнаруживает при изучении явных нарушений гражданских прав и свобод, а также при исследовании публичного политического дискурса, и минимальную – при исследовании нейтральных журналистских материалов.

Решение проблемы дискурсных барьеров общественного диалога не является однозначным. Очевидно, что обеспечение конструктивных публичных дискуссий начинается с обеспечения открытого доступа к публичным площадкам. Однако не в меньшей степени важны такие условия, в которых коммуниканты стремятся к единообразному представлению о предмете обсуждения и не взаимоисключающим целеполаганиям. Это чаще всего происходит, например:

- в локализованных дискурсных практиках, пространство которых ограничено достаточно узкой зоной интересов коммуникантов;
- на площадках общественного диалога, где устанавливаются общие (например, состязательные или, напротив, кооперационные) «правила игры»;
- в условиях высокой интерактивности и гипертекстуальности общественной коммуникации, при которых расширяется и уточняется поле референций предметов дискуссий и блокируется авторитарное определение действительности коммуникатором.

Литература

1. Inkeles, A. Public opinion in Russia / A. Inkeles. – Cambridge: Harv. Univ. Press, 1950.
2. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / М. Маклюэн. – СПб.: Академический проект, 2005.
3. Matheson, D. Media discourse: analyzing media texts / D. Matheson. – L.: Open University Press, 2005.
4. Короченский, А.П. «Пятая власть»? Феномен медиакритики в контексте информационного рынка / А. П. Короченский. – Ростов н/Д., 2002.

5. Dijk, T.A. van. Discourse and Power / T. A. van Dijk. – NY: Routledge, 2008.
6. Torfing, J. Discourse theory: achievements, arguments and challenges / J. Torfing // Discourse theory in European politics. Identity, policy and governance. – L.: Palgrave Macmillan, 2005.
7. Fairclough, N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language (Language in Social Life) / N. Fairclough. – L., 1995.
8. Taylor, P.A., Harris, J.L. Critical theories of mass-media: then and now / P. A. Taylor, J. L. Harris. – L.: Open University Press, 2008.
9. Wodak, R. Critical linguistics and critical discourse analysis / R. Wodak // Handbook of pragmatics. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin's publications Co., 1994.
10. Wodak, R., Meyer, M. Methods of Critical Discourse Analysis / R. Wodak, M. Meyer. – L., 2002.
11. Carpentier, N. Dichotomized Media Discourse of The War: The Construction of the Self and the Enemy in the 2003 Iraq War // N. Carpentier and E. Spinoy (Eds.) Discourse Theory and Cultural Analysis: Meia, Arts, Literature. – New Jersey: Hampton Press, 2008. – P. 29–55.
12. Jameson, F. Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Durham: Duke Univ. Press, 2005.
13. Dijk, T.A. van. News Schemata / T. A. van Dijk // Greenbaum & Cooper, (Eds.) Studying Writing. Linguistic approaches. – Beverly Hills, CA: Sage, 1986. – Pp. 155–186.
14. Sreberny, A. Maps and Mandalas, Division and Multiplication. Media And Global Divides / A. Sreberny // Nordicom Review. Media and Global Divides. IAMCR World Congress. – Vol. 30. – 2009. – June. – Goteborg, 2009. – P. 39–56.
15. Переверзев, Е.В. Критика КДА: некоторые ограничения критического дискурс-анализа как научного подхода / Е. В. Переверзев // Современный дискурс-анализ. – № 1. – Т. 1. – 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://discourseanalysis.org/st7.html>. – Дата доступа: 31.08.2012.

Елена Кононова

РЕГУЛИРОВАНИЕ СМИ С БРИТАНСКИМ АКЦЕНТОМ

В статье анализируются некоторые вопросы теории регулирования СМИ, а также формирование паритетных отношений в национальных медиа-системах. Акцент делается на ограничение возможности использования информации, первые учреждения цензуры, реализацию информационной политики государства и

ее правового обеспечения. Особое внимание уделяется формированию этической культуры при профессиональной подготовке журналистов в Великобритании и Беларуси.

E. Kononova

The article analyzes some questions of the theory of regulation of mass-media, and formation of parity relations in national systems of mass-media. The accent becomes on restriction of possibility of use of information, the first establishments of censorship, realization of an information policy of states and its legal maintenance. The special attention is given to formation of ethical culture at vocational training of journalists in Great Britain and Belarus.

История взаимоотношений средств информации и государственной власти уходит далеко в прошлое. Признание права государства на ограничение распространения информации, которую государство считает вредной или нежелательной, формировалось непросто. Обычно этот процесс тесно связывают с запретами и цензурой, появившейся впервые еще во времена Древнего Рима. Регулирование СМИ существует во всех государствах без исключения, даже там, где цензура законодательно запрещена.

По способам существования этого явления различают цензуру предварительную и последующую. Требуют осмысления и такие понятия, как самоцензура, политкорректность, цензура военная, финансовая, люстрация и др. Цензура приобретает особенные черты в условиях появления новых средств информации – радио, телевидения, Интернета. Глобализация XXI века сделала отношения СМИ и власти объектом всестороннего публичного рассмотрения, нередко практика регулирования деятельности медиа в отдельных странах становилась предметом межгосударственных интересов. Поэтому знание теории регулирования СМИ, а также история этих отношений в национальных системах СМИ помогают определять тенденции, добиваться оптимизации данного регулирования в настоящем и будущем.

Интересен в этом отношении опыт Великобритании, где теоретически и практически, если начать отсчет от публикации в 1644 г. памфлета Д. Мильтона «Ареопагитика...», раньше других стран Европы стал обсуждаться вопрос свободы печати. Однако поводом обращения к этой теме явились недавние события, связанные со скандальным закрытием газеты News of the World – самой тиражной британской газеты, издававшейся и контролируемой медиа-корпорацией News Corporation Руперта Мердока. Скандал был

связан с масштабным прослушиванием телефонов знаменитостей в поисках сенсаций. Британские политики и общественные деятели, включая премьер-министра Дэвида Кэмерона, в связи с этим призвали пересмотреть методы работы и регулирования СМИ, а также провести полномасштабное расследование скандала. В настоящее время основным регулятором печатных СМИ Великобритании является Комиссия по жалобам на прессу, к работе которой предъявляется немало претензий. Почему же сейчас, в новейшее время, в этой стране существуют подобные проблемы?

Так же, как и в других странах мира, вопрос существования альянса СМИ и власти в Великобритании стоял в повестке дня на протяжении долгого времени. «У власти и прессы в Британии отношения любовно-ненавистные» – это определение принадлежит сэру Бернарду Ингаму, в течение одиннадцати лет пребывавшему в должности пресс-секретаря премьер-министра страны Маргарет Тэтчер. «Пресса в Великобритании, – говорит Бернард Ингам, – очень уж свободна. Что ж тут удивительного? Английский парламент – мать всех парламентов. Английскому опыту обуздания власти – 800 лет. И те же 800 лет наша пресса борется за свою свободу. Да, 800 лет мы ищем способы и методы, как сдерживать государственную власть» [1].

Эти сентенции подтверждает динамика механизмов саморегулирования прессы Великобритании в прошлом столетии. В 1953 г. в Великобритании был создан Совет по делам прессы, который состоял исключительно из представителей медиа и должен был исполнять функции контроля печатных СМИ. В его компетенцию входила защита свободы слова и рассмотрение жалоб общественности на СМИ. Слабым звеном в работе Совета была ограниченность полномочий, которыми он обладал. Рассмотрение конфликтов в Совете было возможно лишь в случае отказа соответствующему лицу права возбудить дело о клевете в судебном порядке. А в свободном обществе, как справедливо считают английские эксперты, непросто достичь баланса между обязанностями прессы и правами граждан.

Попытки «узаконить» эти отношения продолжались во второй половине XX в. В период нахождения у власти консерваторов британская общественность, обеспокоенная нарастающей тенденцией снижения качества прессы, инициировала внесение в парламент законопроекта, жестко регламентирующего ее деятельность. В ответ на эту инициативу, по распоряжению бывшего тогда премьер-министром Д. Мейджора, была создана компетентная комиссия во главе с лордом Уэйкемом, призванная тщательно взвесить все «за»

и «против» подобного подхода. В итоге многочисленных дебатов и консультаций с руководителями СМИ и журналистами вместо одного закона журналистским сообществом был разработан и принят Кодекс практических правил британской прессы и создан орган саморегуляции – Комиссия по жалобам на прессу, начавшая осуществлять свою работу в 1991 году.

В 1995 году ситуация повторилась. Был отмечен рост критики в адрес прессы, которую английские читатели обвиняли в неоправданном вмешательстве в частную жизнь, неточном и предвзятом изложении фактов. Вновь встала проблема введения законодательного регулирования работы английских печатных СМИ. И вновь правительство отвергло соответствующие инициативы, выступив с рекомендацией усилить механизмы саморегулирования посредством Комиссии по жалобам на прессу, сама Комиссия претерпела структурные изменения. Было увеличено число входящих в нее независимых членов. Содержащиеся в кодексе принципы профессиональной деятельности были включены в контракты большинства редакторов и журналистов Великобритании, а из числа членов Комиссии по жалобам на прессу был назначен уполномоченный, наделенный специальными полномочиями по расследованию соответствующих жалоб. Однако в функцию Комиссии не входила защита свободы прессы. Арбитраж проводится по письменному представлению частного лица или общественной организации. В Комиссии не допускалось расследование случаев нарушения кодекса по собственной инициативе, она была призвана реагировать лишь на жалобы. Тем не менее, такая форма взаимоотношений журналистов, власти и общественности функционировала достаточно успешно, о чем свидетельствует факт отсутствия случаев, когда газеты отказывались дать опровержение или принести извинения после вмешательства Комиссии в тот или иной конфликт, несмотря на то, что в ее адрес приходило около трех тысяч заявлений в год.

Чтобы предотвратить нарушения профессиональной этики, большинство общенациональных газет Англии ввели у себя штатную должность омбудсмана – лица, непосредственно занимающегося жалобами читателей. Добровольно согласившиеся с Кодексом практических правил журналисты, отвечая перед Комиссией, в первую очередь, ответственны перед коллегами по цеху. Это и есть та корпоративная солидарность, о которой мечтают представители медиа, но которая на сегодняшний день в нашем журналистском сообществе не сформировалась.

Кодекс чести английских журналистов, работающих в печатных СМИ, включает в себя 16 пунктов-рекомендаций. В сокращенном

варианте они выглядят следующим образом: не публиковать преднамеренные либо допущенные из-за небрежности искаженные факты, четко проводить грань между комментарием и фактом, не разглашать конфиденциального источника, не допускать наведения справок о личной жизни людей и публикации данных без их согласия, избегать вмешательства в личные беды и трагедии, не называть имена жертв изнасилований, не интервьюировать детей в возрасте до 16 лет без ведома их родителей, приносить извинения в тех случаях, когда это необходимо. Англичане называют эти рекомендации, регулирующие работу печатных СМИ, правилами честной игры.

Своеобразным комментарием к содержанию Кодекса практических правил, принятых журналистами, работающими в английской прессе, может служить одна из глав книги «Универсальный журналист» Дэвида Рэндалла, выпускника Кембриджского университета, бывшего заместителя главного редактора лондонской газеты «Обсервер» (Observer). «Новая этика» – так назвал Д. Рэндалл главу, о которой идет речь. Открывается она эпатажным выпадам против теоретиков от журналистики. В подобном тоне Д. Рэндалл высказывается и по поводу журналистских кодексов, «которых должны придерживаться, либо стыдиться, что не придерживаются, все работники прессы». А далее, уже в иной тональности, Д. Рэндалл раскрывает само понятие «новая этика». «Новая этика» — не призывы к журналистскому целомудрию, не пропаганда добродетелей ради добродетелей. Это конкретные советы, основанные на мнении, что честность, прямота и избежание конфликтов – лучшие способы делать эту работу лучше, потому что самые безопасные способы эти применимы ко всем журналистам, независимо от их личных моральных качеств или от морали их газеты» [2].

Предлагаемые автором универсальные рекомендации, обращенные к коллегам по цеху, сводятся к следующему: журналисты должны служить только своей газете и своим читателям; работа над каждой статьей должна быть честным поиском правды; нельзя поддаваться ни на какие уговоры напечатать что-нибудь; журналисты не должны позволять рекламодателям влиять, прямо или косвенно, на содержание газеты; не надо представлять статьи для визирования, одобрения или запрета кому-либо за пределами редакции; цитируйте всегда точно; не используйте свое положение для угроз или для получения привилегий; не обещайте «снять» статью в обмен на дружбу или услуги; не обманывайте людей ради получения от них информации; не придумывайте и не улучшайте информа-

цию; никогда не раскрывайте свои источники; всегда исправляйте свои ошибки; не получайте личную выгоду от своих статей. Завершает главу раздел под названием «Неоднозначные ситуации серой зонь». Речь в ней идет о тех спорных моментах, которые требуют от журналиста морального выбора. Нетрудно заметить противоречия в концепции автора «Универсального журналиста». Д. Рэндалл по сути дела повторяет основные нормы, зафиксированные не только в кодексе принципов деятельности английских представителей СМИ, но и журналистов большинства стран мира. «Новая этика» Д. Рэндалла отличается технологичным подходом к нормам профессиональной морали, не отрицая ее по существу.

Особое внимание в Великобритании уделяется формированию этической культуры при профессиональной подготовке журналистов. Учебные планы журналистского образования в стране очень мобильны. Создатели их четко реагируют на меняющиеся стереотипы общественного сознания с целью их корректировки во имя сохранения культурных традиций, национальной специфики общественных нравов. И этому тоже можно поучиться у англичан. Сегодня споры о том, полезен ли для наших СМИ западный опыт, ушли в прошлое. Процессы глобализации содействуют все более активному межгосударственному обмену не только информацией разного типа, но и опытом решения дискуссионных вопросов профессиональной этики журналиста.

В стремительно изменяющемся мировом сообществе вопрос повышения профессионализма журналистов и взаимодействия с коллегами по цеху стоит довольно остро. В Беларуси, например, кроме основных форм обучения, практикуется реализация программ и договоров с зарубежными партнерами, которые за последние десятилетия приобрели статус постоянно действующих. Так, белорусские студенты и их наставники участвуют в образовательных семинарах, тренингах, открытых лекциях, являются участниками конференций и форумов, слушателями открытых школ журналистики. Хорошей традицией в Институте журналистики Белорусского государственного университета стало проведение Международных научно-практических конференций, посредством чего созданы условия для обобщения международного и национального опыта журналистской теории и практики. Международные научные и педагогические связи расширяются и по другим направлениям — преподаватели участвуют в международных симпозиумах и семинарах, проходят стажировки в Великобритании, Германии, Франции, Швеции, Испании, Голландии, Италии.

Наступление XXI в. сопровождается появлением нового планетарного мировоззрения, охватывающего все большие массы людей. С одной стороны, этот процесс сопровождается обособлением мирового информационного пространства и становится приоритетом дипломатии и политики. С другой, с любым вмешательством в природу человека существует опасность проявления конфликтов. После определенной точки следует кризис, социальный взрыв и т.д. Западные исследователи П. Лазерфельд, У. Шрамм и др. давно пишут о перенасыщенности мира информацией, вызывающей «агрессивное смещение» разнонаправленных информационных потоков, негативное воздействие их на психику человека [3]. Нужно ли ограничивать возможность использования информации в корыстных целях, во вред человеку и человеческому сообществу? Естествен поиск ответа в исторической практике, свидетельствующей о постоянном стремлении человека к свободе слова и печати, к освобождению от цензурных правил.

Многие считают, что в странах, декларирующих себя демократическими, никакой цензуры нет. Такой взгляд на цензуру базируется на суженном представлении о ней, ограниченном функциями определенного официального ее учреждения, которого в той или другой стране действительно может не быть. Наивно представлять дело так, поскольку цензура существовала и до появления самого слова «цензура», до изобретения печатного станка и создания первых учреждений цензуры. Ее эволюция в XX в. привела к более совершенным, даже не заметным на поверхности или мало заметным формам административно-карательной, последующей цензуры, обличенным в ту или иную статью закона, то или иное решение суда, являющимся формами государственного контроля. Так, Великобритания имеет целый ряд различных форм контроля журналистики, в их числе: Комитет по охране военных тайн в средствах массовой информации – Комитет «Д». Он издает перечень сведений, утечка которых наносит ущерб интересам национальной безопасности и публикация которых должна согласовываться с этим комитетом; «Акт об официальных секретах», по которому официальное лицо, чиновник не имеет права разглашать информацию о деятельности правительства, если не имеет на то разрешения. В секреты занесены, кроме военной информации, сведения о субсидиях на сельское хозяйство, медицинская статистика и др. В 2000 г. Британский парламент принял закон о перлюстрации электронной почты, по нему правительству страны разрешено в целях борьбы с организованной преступностью просматривать электронные письма и перехватывать передаваемые через Интернет сообщения [4].

Таким образом, основные принципы информационной политики государства реализуются, прежде всего, посредством ее правового обеспечения. В нашей стране в числе первых законодательных актов был закон «О печати и других средствах массовой информации», принятый в 1995 г. Своевременность его принятия послужила положительным фактором динамичного развития белорусских СМИ в годы суверенного существования. В настоящее время правовую основу деятельности средств массовой информации страны составляют Конституция Республики Беларусь, Закон Республики Беларусь «О средствах массовой информации», соответствующие международные обязательства, договоры и нормативные правовые акты Республики Беларусь, действие которых распространяется на сферу деятельности средств массовой информации. Закон Республики Беларусь «О средствах массовой информации» вступил в силу в 2009 г. Белорусские журналисты в работе используют этические кодексы: «Кодекс профессиональной этики журналиста» Белорусского союза журналистов и «Кодекс журналистской этики» Белорусской ассоциации журналистов, принятые в 1995 г.

Исторический опыт, особенность развития системы СМИ в отдельных странах, таких как Великобритания, подсказывают необходимость принятия реалистических мер в решении проблем регулирования информационных потоков в современном обществе. Мировая журналистика, объединившая национальные системы по регионам и континентам, не только несет обществу информацию, но и всесторонне воздействует на него, становится фактором управления, человеческого общения, создает среду обитания. В связи с этим необходимо установление паритетных партнерских отношений всех участников журналистского творческого процесса: власти, СМИ и аудитории. Только в результате общественного договора возможны искомая степень свободы слова, которая будет учитывать главные интересы, и тот цензурный режим, который, возможно, получит новое определение, будет приемлем всеми «игроками» и сведет к минимуму число возможных конфликтных ситуаций.

Литература

1. Середина, Е. Журналисты должны стать сильным сообществом / Е. Середина: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.timeofchange.com.ua/index.php>. – Дата доступа: 08.09.2012.
2. Randall, David. The Universal Journalist / David Randall: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journal-port.ru/publ/29-1-0-121>. – Дата доступа: 08.09.2012

3. Брайант, Дж., Томпсон, С. Основы воздействия СМИ / Дж. Брайант, С. Томпсон: [Электронный ресурс]. – Режим доступа:// http://sbiblio.com/biblio/archive/braynt_osnovi/01.aspx. – Дата доступа: 18.08.2012.
4. История цензуры в России XIX–XX вв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pseudology.org/Tsenzura/TsetzuraHistory/library_view_book7731. – Дата доступа: 02.09.2012.

Галина Концевая, Михаил Концевой

«МЕДЛЕННЫЕ МЕДИА» ДЛЯ НОМО LEGENS

В докладе рассматривается кризис чтения и Человека читающего. Предполагается, что во втором десятилетии выход из кризиса может быть найден не в технологическом ускорении, а на основе социально-культурных инструментов. Важную роль тут будут иметь «медленные медиа», которые знаменуют новый подход к вдумчивому чтению как культурной ценности.

G. Kontsevaya, M. Kontsevov

The report examines the crisis of reading culture and Homo Legens. In the second decade of the 21st century, people will not search for new technologies allowing for even easier, faster and low-priced content production. Rather, appropriate reactions to this media revolution are to be developed and integrated politically, culturally and socially. The concept “Slow media” is a key for this. Like “Slow media” are not about fast consumption but about choosing the ingredients mindfully and preparing them in a concentrated manner.

Развитие современной журналистики сегодня осуществляется в условиях системного кризиса чтения как феномена культуры. Роль и значение чтения стремительно уступают свое первенство другим культурным практикам в самых разных сферах деятельности и досуга. Существенные перемены в самом чтении вызваны процессами информатизации и происходят на разных уровнях: субъекта чтения, предмета чтения, средств чтения, технологий чтения, информационной среды. Уменьшается время чтения и его стилевое разнообразие. Утрачиваются навыки чтения вслух, медленного чтения, поэтического чтения, углубленного чтения. Поверхностное и ознакомительное чтение претендуют на тотальное доминирование. Делаются предсказания, что Номо legends (человек читающий) утрачивает доминирующее значение и превращается в исчеза-

ющий тип на фоне психофизиологических сдвигов в восприятии, внимании, памяти [1].

Именно в плане дальнейшей технологической информатизации обсуждается вопрос о сущностной роли чтения в культуре и прогнозируется общество, в котором чтение останется фактом минувшей истории [2]. Действительно, письмо и чтение есть историческое образование, которое в свое время вызывало немало опасений. Если возможно общество «визуальной» культуры без культуры чтения, то это будет такой разрыв традиции с нашим обществом, в котором чтение играет фундаментальную системообразующую роль, что обсуждать его можно только в сугубо теоретическом плане, отвлеченном от реальной культурной практики.

Вместе с тем, известно, что любой (в том числе культурный и образовательный) кризис – это время испытания, характеризующееся не только повышенными рисками, но и новыми возможностями, открывающимися на основе тех же причин (в данном случае информационных технологий), что и порождают риски.

Кризис умного чтения, не сводящегося исключительно к восприятию непосредственного информационного сообщения из читаемого текста, подтверждается последними исследованиями PISA (Programme for International Student Assessment – международная программа по оценке образовательных достижений учащихся) [3]. Исследование PISA проводится трехлетними циклами и оценивает естественнонаучную, математическую и читательскую грамотность – способность человека понимать и использовать письменные тексты, размышлять о них и заниматься чтением для того, чтобы достигать своих целей, расширять свои знания и возможности, участвовать в социальной жизни. Результаты исследования PISA-2009 опубликованы в декабре 2010 года [3]. Они также свидетельствуют о неосновательности предсказаний скорой смерти Homo legens в связи с глобальной информатизацией и, в частности, со становлением экранной культуры. Так, в лидерах по качеству чтения находятся страны с наивысшими рейтингами в области развития телекоммуникаций, сетевого проникновения, новых медиа, eLearning.

Здесь важно определиться с аксиологической структурой феномена чтения, выделить в нем существенное и случайное для культуры. Так, традиционная книга в виде кодекса и периодическая печать в виде бумажного издания, которые вызывают наибольшую экспрессию в ходе обсуждения современных проблем и перспектив чтения, могут оказаться той случайной формой, слепая (ностальгирующая, эмоциональная) приверженность к которой не позволит дать своевременный и адекватный ответ на вызов времени.

Ясно, что печатные СМИ не могут конкурировать с электронными изданиями (экономически, эргономически, функционально) даже сегодня, на начальном этапе развития технологии, не говоря уже о перспективе [4], [5]. Печатным изданиям, которые отнюдь не исчерпывают возможные формы журналистской публикации, может быть уготована роль элемента дорогого, подарочного, коллекционного издания. Представляется, что важнейшим и необходимым союзником в деле сохранения и развития являются сами информационные технологии, которые не только меняют роль и место чтения в культуре, но и саму культуру чтения как деятельность и процесс [6].

Сохранение и развитие культуры чтения возможно в современных условиях только на основе понимания и грамотного использования всех тех возможностей, которые предоставляются электронными публикациями (цифровыми, сетевыми, интерактивными, мультимедийными). Информатизация, безусловно, порождает новые проблемы, но в то же время и создает новый инструментарий, на основании которого эти проблемы могут быть разрешены. Можно сделать вывод о том, что кризисные явления в чтении обусловлены не столько информатизацией как таковой, сколько тем, что создаваемый ею технологический и коммуникационный инструментарий остается не освоенным социумом как на уровне его образовательных систем, так и на личностном уровне.

Можно предположить, что важнейшим фактором успешности серьезной смысловой журналистики является профессиональное владение различными практиками чтения и навыками их ценностно-целевого структурирования.

Технологии экранного чтения развиваются сегодня в контексте информатизации и обеспечивают интенсификацию исключительно информационных процессов, которая необходима для успешной деятельности в глобальной и динамичной информационной среде. В этом контексте важнейшими параметрами эффективного чтения являются:

- скорость усвоения информации,
- фильтрация информационного шума (как на уровне программных средств, так и на психологическом уровне в качестве феномена «баннерной слепоты») в условиях информационной избыточности,
- конструирование предмета чтения на основании интертекстуального гипертекстового серфинга (прежде всего привлечение и актуализация необходимой справочной информации),

– многозадачность (распределение внимания между различными объектами чтения и высокая скорость переключения между ними).

Данные параметры информационного чтения могут оказаться неприемлемы для высокой художественной литературы и, шире, культуры литературного чтения, но значимы и востребованы в сфере журналистики для достижения особенных целей. Более того, именно эффективное достижение этих целей открывает возможность для становления культуры информативного, справочного и досугового чтения. Культура чтения умного, вдумчивого, творческого должна не противопоставляться культуре чтения информационного, эффективного, потребляющего, прикладного, но дополнять ее. Эффективным журналистским ответом для Homo legens является концепция «Медленных медиа» (Slow Media), которую выдвинули исследователи из Германии Бенедикт Кёлер, Сабрией Дэвид и Йорг Блумтритт, опубликовав в Сети «Slow-Media-Manifest» [7].

«Slow-Media-Manifest» включает в себя ряд тезисов, которые раскрывают сущность «Медленных медиа» и содержат важнейшие для развития культуры журналистского чтения положения, в том числе:

– «медленные медиа» пропагандируют сосредоточение на одной задаче. Их нельзя потреблять невнимательно, поверхностно, напротив, они требуют полного сосредоточения от своих пользователей;

– «медленные медиа» делают качество осязаемым. Они стремятся к тому, чтобы производство, дизайн и контент отвечали самым высоким стандартам;

– «медленные медиа» любят дискурс и диалог. Уметь слушать так же важно, как и умение говорить. «Медленный» в данном контексте означает «вдумчивый», охотно идущий навстречу, относящийся с уважением к чужой точке зрения;

– «медленные медиа» – это медиа социальные, они обсуждают с аудиторией животрепещущие темы и пропагандируют разнообразие точек зрения;

– «медленные медиа» распространяются через систему рекомендаций, а не через рекламу: их успех никогда не базируется на рекламном давлении по всем каналам СМИ, напротив, свой успех они стремятся получить благодаря «сарафанному радио»;

– «медленные медиа» не устаревают. Их качество не снижается в течение времени, а, напротив, только возрастает;

– «медленные медиа» излучают особую ауру. Они вызывают у пользователей ощущение принадлежности к особому моменту в их

жизни. «Медленные медиа» производятся индустриальными методами, но обладают уникальностью;

– «медленные медиа» опираются на технологические достижения и сетевую структуру общества. Они не вступают в противоречие с высокой скоростью и одновременностью блогов и социальных сетей, активно используют их преимущества;

– «медленные медиа» фокусируются на качестве производства и восприятия медийного контента. Высокое мастерство в общекультурных вопросах (источники для критики, классификация и оценка источников информации и т.д.) приобретает всё большую популярность по мере роста доступности информации.

В БрГУ имени А.С. Пушкина разработан и успешно применяется в электронной образовательной среде ЭОС электронный УМК «eReading», на основе которого студенты специальности «Журналистика» учатся пользоваться средствами и технологиями экранного чтения и использовать их для эффективного информационного чтения, овладевают средствами и технологиями экранного чтения в целях обеспечения необходимого досуга для творческого медленного чтения.

«EReading» включает следующие вопросы: понятие чтения, его основные виды, механизмы, параметры и характеристики; компьютерные средства и методы освоения скорочтения, технология Vortex; компьютерный синтез речи по тексту, электронные книги, библиотеки 2.0, сетевая словесность, сетевые читательские сообщества. Аппарат усвоения «eReading» включает контрольные вопросы, библиотечку электронных текстов в проблемном поле экранного чтения, перечень практических умений, разработки лабораторных заданий, материалы для рецензии, дидактические тесты, прикладные программы, используемые в качестве учебного инструментария и объекта освоения [8]. Электронный УМК «eReading» поможет студентам понять, что именно современные информационные технологии чтения позволят Homo legens успешно справиться с вызовами тотальной информатизации, сохранить и преумножить тысячелетнюю культуру чтения.

Литература

1. Бутенко, И.А. Чтение на рубеже веков: Кто, что и сколько читает / И.А. Бутенко // Человек Читающий: Homo legens-2. – М., 2000.
2. Шартье, Р. Письменная культура и общество / Р. Шартье; пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.
3. PISA-2009 Результаты исследования читательской грамотности российских учащихся [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.centeroko.ru/pisa09/pisa09_res.htm. – Дата доступа: 10.03.2012.

4. СМИ перейдут на цифровой формат к концу десятилетия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ria.ru/media/20120619/676684092.html>. – Дата доступа: 09.09.2012
5. Newspapers to disappear by 2040: UN agency chief [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.compulenta.ru/638077/>. – Дата доступа: 09.09.2012
6. Концевой, М. П. eBook, eReader, eText: чтение в контексте информатизации / М.П. Концевой // Выкарыстанне актыўных метадаў навучання на ўроках мовы і літаратурнага чытання: зб. навук. арт. – Брэст: Альтэрнатыва, 2010. – С. 54–58.
7. Das Slow Media Manifest [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slow-media.net/manifest>. – Дата доступа: 09.09.2012
8. Концевой, М.П. eReading в электронной образовательной среде ЭОС / М.П. Концевой // Дистанционное обучение – образовательная среда XXI в. – Минск: БГУИР, 2007.

Михаил Концевой

МАНИПУЛИРОВАНИЕ ВНИМАНИЕМ В СЕТЕВЫХ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕДИА

XXI век принес глубокие изменения в технологических основах СМИ. Ключевыми терминами являются следующие: сети, Интернет и социальные медиа. В докладе анализируются проблемы внимания в современной журналистике, технологии манипулирования данными в журналистике и социальных медиа. Рассматривается роль инфографики и астротурфинга в реализации манипулятивных стратегий. Предложены подходы к преодолению манипуляциями вниманием в средствах массовой информации.

M. Kontsevov

The first decade of the 21st century has brought profound changes to the technological foundations of the media landscape. The key buzzwords are networks, the Internet and social media. The report analyzes the problems of attention in modern journalism. Technologies to manipulate in data journalism and social media are considered. The role of infographics and astroturfing in the manipulation strategies is shown. Approaches to overcoming of manipulation attention in mass media are offered.

Развитие современной журналистики происходит в условиях резкого роста информационных потоков.

Современная информационная реальность стремительно усложняется и расширяется. По данным IDC (International Data Corporation – аналитическая компания, исследующая рынки информационных технологий), в 2011 году общий размер информации, хранящейся на электронных носителях, достиг 1,8 миллиарда терабайт, что в 30 миллионов раз больше объема информации, содержащейся в книгах, написанных за весь период существования человечества. В цифровой вселенной к началу 2012 года насчитывалось более 500 квадриллионов файлов [1].

Степень информационной революции в эпоху цифровых технологий подсчитал доктор Мартин Гильберт (Martin Hilbert) и его команда из University of Southern California. Исследование, охватившее период с 1986 по 2007 гг., позволило сделать вывод, что человечество накопило около 295 эксабайт информации. Это количество в 315 раз превышает число песчинок на Земле. «В 1986 году мы ежедневно получили столько информации, сколько бы поместилось в 40 газетах, к 2007 году этот объем значительно увеличился. Теперь каждый день человек получает информацию, которая бы уместилась в 174 печатных изданиях», – утверждает М. Гильберт [2].

Взрывное расширение и усложнение цифровой картины мира в связи с экспоненциальным ростом количества информации делает человеческое внимание важнейшим ресурсом информационной эпохи [3], что требует новых подходов в журналистике, перехода от наращивания адресуемых журналистской аудитории информационных потоков к оптимизации представляемого в них контента в отношении восприятия и осмысления человеком. Это честный ответ на вызов времени и ответственный выбор профессионального сообщества.

Оптимизация информации для восприятия ее человеком в «новых медиа» возможна на основе информационных технологий, развитие которых и породило саму проблему информационной избыточности. Адекватным ответом на нее призваны стать новые медиа, объединяющие цифровое представление информации с интерактивностью и социальностью в компьютерных сетях [4].

Однако информационные технологии, ставя новые проблемы и открывая новые возможности их реального решения, предоставляют мощный инструмент для фальсификаций, порождения информационных симулякров и манипулирования вниманием аудитории. Так, в инфографике вербальные средства реализации манипулятивных стратегий и тактик (омонимия и полисемия как

семантическая основа амфиболии, семантические преобразования, окказионализмы, трансформация фразеологических единиц, знаки личного дейксиса, синтаксический параллелизм и т.д.) [5] дополняются невербальными средствами организации и предъявления информационного сообщения.

В области информационной журналистики все большее значение приобретает журналистика данных (data journalism, data driven journalism). Журналистика данных, взяв в качестве своего основного принципа объективность, занимается обработкой открытых данных (прежде всего, находящихся в свободном доступе в Интернете), визуализацией сложных для непосредственного восприятия человеком массивов информации и представления их в виде наглядной и доступной инфографики [6].

Онлайновые издания позволяют предложить своим читателям качественно новый уровень представления информации, когда структурированная в системах баз данных информация скрыта от пользователя на стороне сервера; на одной странице сводятся данные разного типа и из разных источников с возможностью для пользователя выбора формы их представления (текстовая, списочная, табличная, графическая, гетерогенная); пользователю представляется простой в восприятии, но обогащенный (интерактивными картами, видеоматериалами и т.п.) репортаж с возможностью ведения поиска, получения дополнительных справочных данных, фильтрации контента и выражения собственного мнения через голосование, отзывы, комментарии, рекомендации [7]. Все это создает убедительные иллюзии объективности получаемой информации и неограниченной свободы получателя в оперировании исходными данными. На деле же, даже простейшие круговые диаграммы, призванные максимально облегчить восприятие информации, способны существенным образом исказить это восприятие [8]. Более широкими возможностями манипулирования вниманием обладают специализированные сетевые сервисы (StatPlanet, Creately, Many Eyes и др.), функционал которых предполагает использование собственных данных для подстановки в готовые шаблоны с целью мгновенного получения профессиональной инфографики. Можно сделать вывод, что высокотехнологичная интерактивная инфографика воплощает глобальную тенденцию замещения функции отражения функцией формирования реальности. Инфографика не просто сохраняет способность журналистики в актуализации заданных мировоззренческих констант социальных групп средствами подбора фактов и обработки данных, но и позволяет делать это

латентно, без явных оценок и комментариев, в условиях реальной пользовательской активности в работе с информационным ресурсом. Все это свидетельствует о новых возможностях манипулирования целевой аудиторией со стороны цифровых СМИ и актуализирует проблематику информационной безопасности в контексте современного инфографического инструментария. Не только читатель (зритель) определенного информационного продукта попадает под воздействие предварительно заданных в нем (отбором данных, их структуризацией и способом оформления) интенций и оценок, но и пользующийся внешним инфографическим сервисом журналист может стать невольным заложником скрытого семантического послания. Такое послание может быть организовано не только на уровне фактического материала или коннотаций, но и на основе самой тематизации информационного сообщения. В современной информационной среде в условиях дефицита внимания выдвижение на первый план той или иной тематики сообщения является сильнейшим средством манипуляции целевой аудиторией. Конкретные позиции читателя (зрителя) по отношению к понимаемым в определенной теме вопросам часто имеют очень малое значение в сравнении с самим фактом обращенности аудитории именно к данной теме и, соответственно, игнорирования в данный момент любой другой тематики. Именно поэтому ведущие мировые СМК и агентства новостей стремятся создать собственные онлайн-овые инфографические сервисы в условиях, когда отказ от использования интерактивной инфографики может означать утрату целевой аудитории, риск оказаться в заложниках чужой тематизации, быть вовлеченным в обсуждение специально подобранных тем.

Для вовлечения целевой аудитории и манипуляции ею все более широко применяется астротурфинг (*astroturfing*) – искусственное формирование общественного мнения или эмуляция общественной поддержки путём масштабного комментирования в среде интернет-коммуникаций [9]. Астротурфинг может использовать специально нанятых людей, которые на форумах, в блогах и социальных сетях пишут заказные посты и комментарии с целью создания впечатления спонтанной, массовой поддержки или осуждения заданных реалий (товара, продукта, сервиса, события, точки зрения и т.п.). Так, еще в 2008 году, по данным британской газеты «The Guardian», в Китае насчитывалось 300 000 астротурферов, задачей которых являлась организация противостояния негативной информации о КНР, появившейся, в частности, после обнародования фактов массового отравления детей китайскими молочными продуктами. Астротур-

финг как технология эмуляции общественной поддержки использовался уже избирательным штабом кандидата в президенты США Джона Маккейна [10]. Повышение эффективности астротурфинга было реализовано на основе адаптации к его задачам технологии ботов (bot, сокр. от англ. robot) – специальных программ, выполняющих автоматически или по заданному расписанию какие-либо действия через те же интерфейсы, что и обычный пользователь. Ко времени интеграции ботов в астротурфинг уже существовали структуры, использующие их для доступа к медиа (например, webot.com для передачи персонального медиа из многочисленных источников). Были и боты для имитации действий человека, которые могли выдавать достаточно адекватные ответы на вопросы о прогнозе погоды, результатах спортивных соревнований, курсах валют, биржевых котировках, комментировать определённые фразы, отправленные пользователями (по сопоставлению с образцом). Сегодня широкое распространение в астротурфинге получили технологии виртуальных собеседников с естественно-языковым интерфейсом (intelligent system chatterbot) для имитации речевого поведения человека при общении с одним или несколькими пользователями на основе базы знаний, системы реакций на ключевые слова, блоков лингвистического, логико-математического и семантического анализа.

Актуализация проблемы астротурфинга определяется не только все более широким применением этого способа манипуляций в сетевых медиа в традиционных областях (для вытеснения мнения реальных людей на веб-форумах и решения частных маркетинговых задач). В последнее время появились масштабные прецеденты использования астротурфинговых технологий в области межгосударственных отношений и геополитики (для искусственного управления общественным мнением, организации поддельных компаний в Интернете, которые создают впечатление, что большое количество людей требует чего-то конкретного либо выступает против чего-либо) [11]. Сегодня астротурфинг используется не только корпоративными лоббистами, вирусными маркетологами или политехнологами, но также спецслужбами для манипулирования участниками социальных сетей и целыми сетевыми сообществами, которые насчитывают уже сотни миллионов человек (твиттер-революции, обсуждение публикаций викиликс и т.п.) [12].

В связи с новыми задачами, которые ставятся перед астротурфингом, и новыми возможностями организаторов астротурфинговых проектов, он переходит на более высокий технологический уровень,

в котором интегрируются мощнейшие программные средства с человеческим потенциалом. Так, 27 августа 2012 г. издание «Коммерсантъ» сообщило, что российская Служба внешней разведки провела в начале 2012 года три закрытых тендера на разработку методик «формирования общественного мнения» через социальные сети [13]. Исполнителем всех трех тендеров якобы стала компания «Итеранет», представители которой вскоре опровергли эту информацию [14]. Вместе с тем остается открытым вопрос о том, способно ли ответственное за свою информационную безопасность государство отказаться от использования астротурфинга в условиях его применения иными структурами в своих интересах, часто противоречащих интересам государства.

Согласно американскому политическому блогу Daily Kos [15], астротурфинговые компании сейчас располагают информационными технологиями для управления персональными аккаунтами (учетными записями), которые оказывают мультиплицирующий эффект в отношении усилий каждого астротурффера, создавая впечатление, что присутствует большая поддержка того, что корпорация или правительство пытаются сделать. Это программное обеспечение автоматически генерирует все окружение, которым должен обладать настоящий человек в Интернете: имя, адрес e-mail, веб-страницы, активность в социальных сетях. Фальшивые аккаунты могут поддерживаться и обновляться посредством автоматической републикации постов (записей в блогах) или ссылок на контент, публикуемый на иных сетевых площадках, чтобы усилить впечатление, что владельцы этого аккаунта реальны и активны. Астротурфферам могут присваиваться предварительно «состаренные» аккаунты для создания им ложных сетевых историй.

Обвиняя другие страны в использовании астротурфинга для манипулирования сетевыми структурами гражданского общества, США (по данным «The Guardian») объявили, в свою очередь, открытый тендер среди компаний на разработку программного обеспечения для управления персональными данными. Данные технологии должны быть способны создавать по 10 виртуальных персон на каждого пользователя, снабжать их бэкграундом, историей, технически, культурно и географически согласующимися дополнительными деталями и элементами киберприсутствия. Эти персонажи должны иметь возможность в любой точке планеты взаимодействовать посредством социальных медиа-платформ. Технология должна автоматически снабжать своих астротурфферов отбираемыми в случайном порядке и ежедневно меняющимися IP-адресами,

посредством которых они реально могли бы выходить в Интернет и одновременно создавать статические IP-адреса для каждого виртуального персонажа, позволяя разным астротурферам выглядеть как одно и то же лицо, скрывая существование операции. Программное обеспечение должно также позволять смешивать веб-трафик астротурферов с трафиком множества пользователей вне организации для обеспечения ее прикрытия [16]. Лингвистическое обеспечение астротурфинга сегодня основано на системном использовании квантитативной, компьютерной, корпусной и суггестивной лингвистики и включает в себя технологии структурной, лингвистической и семантической разметки электронных гипертекстов, фоносемантического и статистического анализа, Data Mining, приложения искусственного интеллекта, семантического поиска, компьютерной лексикографии и перевода.

Технологии астротурфинга широко используются для фальсификации даже самой постановки проблемы астротурфинга в сетевом дискурсе. В свою очередь, высокотехнологичные и организованные латентные попытки преднамеренной дискредитации и фальсификации проблемы астротурфинга, в том числе ее тотального отрицания, являются достаточно надежным свидетельством ее важности и актуальности [17].

Решение проблемы манипуляции вниманием в сетевых интерактивных медиа, несомненно, имеет технологическую сторону, но не ограничивается ею, так как является отражением и других уровней реальности (социальной, политической, экономической). Но эффективное противостояние манипулированию сегодня возможно только на основе использования самых современных информационных и лингвистических технологий, отставание в которых представляет серьезную угрозу ее субъектам (от суверенного государства до свободной личности) в контексте современной глобальной информационно-коммуникационной среды.

Литература

1. International Data Corporation (IDC) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.idc.com/>. – Дата доступа: 08.09.2012.
2. By Jon Stewart Global data storage calculated at 295 exabytes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bbc.co.uk/news/technology-12419672>. – Дата доступа: 08.09.2012.
3. Исколд, А. Краткое введение в экономику внимания: На смену информационной экономике приходит экономика внимания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://offline.computerra.ru/offline/2007/678/310718/>. – Дата доступа: 08.09.2012.

4. Сакоян, А. Новые медиа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://polit.ru/article/2011/08/05/new_media/. – Дата доступа: 08.09.2012.
5. Катенева, И.Г. Механизмы и языковые средства манипуляции в текстах СМИ: на материале общественно-политических оппозиционных изданий: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / И.Г. Катенева; [Место защиты: Новосиб. гос. пед. ун-т]. – Новосибирск, 2010. – 250 с.
6. Рачинский, С. Журналистика баз данных: модный тренд или будущее профессии? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://osvita.mediasapiens.ua/print/material/1939>. – Дата доступа: 08.09.2012.
7. Концевой, М.П. Интерактивная журналистская инфографика: феномен, тенденции, инструментарий / М.П. Концевой // “Жыццём і словам прысягаючы...”: зб. навук. прац. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2012. – С. 298–307.
8. Ожигин, Дмитрий. Манипуляция данными в круговых диаграммах / Дмитрий Ожигин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://statblogs.ru/data-visualisation/manipulyatsii-dannyi-mi-v-krugovyh-diagrammah/#.T40v7rM9Vwg>. – Дата доступа: 08.09.2012.
9. Концевой, М.П. Астротурфинг в социальных медиа: информационные и лингвистические технологии / М.П. Концевой // Язык и межкультурная коммуникация: современное состояние и перспективы. – Якутск, СВФУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://s-vfu.ru/content/div/1125/INTERNET-KONF-2011.htm> – Дата доступа: 08.09.2012.
10. Пятая колонна Интернета, или что такое Астротурфинг? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.internews.kz/newsitem/29-09-2008/5007>. – Дата доступа: 09.09.2012.
11. Политический астротурфинг в Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eot.by/?p=729>. – Дата доступа: 09.09.2012.
12. Брюс, Э. Уязвимость и перспективы онлайн-организаций / Э. Брюс, Р. Фарис, Д. Палфрей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: russ.ru/layout/set/print/pole/Politicheskie-izmeneniya-v-vek-cifrovyyh-tehnologij. – Дата доступа: 09.09.2012.
13. Барабанов, И. Разведка ботом. СВР займется социальными сетями [Электронный ресурс]. – Режим доступа: kommersant.ru/doc/2009256?isSearch=True. – Дата доступа: 09.09.2012.
14. Глава «Итеранет» опроверг данные о работе по мониторингу соцсетей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ria.ru/technology/20120827/731564107.html>. – Дата доступа: 09.09.2012.
15. La Feminista Astroturfing The Internet and Stalking [Электронный ресурс]. – Режим доступа: dailykos.com/story/2011/02/27/950626/-Astroturfing-The-Internet-and-Stalking. – Дата доступа: 09.09.2012.

16. George Monbiot. The need to protect the internet from 'astroturfing' grows ever more urgent [Электронный ресурс] / Режим доступа: guardian.co.uk/technology/2011/mar/17/us-spy-operation-social-networks. – Дата доступа: 09.09.2012.
17. Anne Applebaum. The Twitter Revolution That Wasn't [Электронный ресурс] / Режим доступа: washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/04/20/AR2009042002817.html. – Дата доступа: 09.09.2012.

Мария Конюшкевич

КОНЦОВКА МЕДИАТЕКСТА: «ЭМИЧНОСТЬ» И «ЭТИЧНОСТЬ»

Доказывается возможность исчисления и типологизации концовок медиатекста. Рассматриваются следующие способы и средства концовок: вопросительные высказывания, вопросно-ответные формы, высказывания с модальностью долженствования (призывы к решениям и действиям), дейксис с т-словами (итак, так, такой), речевые формулы, присоединительные конструкции со скрепами типа «кстати», «к слову» и др., цитаты, авторские сентенции, проспекция новой темы («Но это уже другая история») и др.

M. Konushkevich

The possibility of calculation and typologization of tailpieces of mediatext is demonstrated. The following methods and means of tailpieces are reviewed: interrogative expressions, question and answer forms, expressions with modality of owing (calls for solutions and actions), deixis with t-words (itak (so), tak (so), takoy (such)), speech and etiquette formulas, conjunctive constructions with connections like by the way, etc., quotations, author maxims, prospection of a new topic (But this is another story), etc.

Как известно, любой текст многоаспектен, поэтому и является объектом внимания многих научных дисциплин: лингвистики и литературоведения, стилистики и лингвопрагматики, семиотики и журналистики, а если текст рассматривать с учетом знаков не только вербализации, но и звука и изображения, то исследовательские границы предмета текста и вовсе теряют свои очертания. В лингвистике отчетливо различают языковой и речевой аспекты текста, хотя и продуцирование текста, и его восприятие реципиентом привязаны к конкретной коммуникативной ситуации, причем она

может быть общей для обоих коммуникантов (если общение происходит «здесь и сейчас»), либо это разные ситуации (если коммуниканты разделены во времени и пространстве). Языковой аспект представляет текст как своего рода константную единицу языковой системы, организованную в соответствии с законами языка. Речевой аспект добавляет к тексту экстралингвистические факторы – факторы автора, действительности и адресата.

Учитывая названное, а также коммуникативный фактор, обусловливающий привязку текста к конкретным условиям его (текста) порождения и функционирования, каждый текст неповторим. Но в то же время, будучи речевой единицей, текст обладает энным количеством признаков (категорий), общих для любого текста, будь то резолюция руководителя на заявлении подчиненного или многотомный роман. Иначе говоря, текст, с одной стороны, может рассматриваться как абстрактная «эмическая» единица, подобно другим «эмическим» единицам языка – фонеме, морфеме, лексеме и т.д., и, с другой, – как «этическая»¹ единица, представляющая конкретное высказывание, подобно тому, как фонема реализуется фоном, морфема – морфом, лексема – лексом и т. д. «Эмичность» текста позволяет абстрагироваться от частных свойств конкретного текста, а «этичность» его – свидетельствовать о неповторимости данного текста, при сохранении каждым частным текстом свойств, общих для всех текстов. Эта двуплановость текста как знака со своими означаемым и означающим позволяет типологизировать всё разно- и многообразие существующих текстов.

Проговорить эти известные специалистам сведения нам было необходимо, чтобы предположить, что типологизация не исчерпывается только самими текстами. Ее можно продолжить и в пределах одного типа, даже одного жанра, текста, т.е. выделить в нем некие «эмические» элементы, обладающие, с одной стороны, общими свойствами и, с другой, – получающие в каждом конкретном тексте свою специфическую реализацию.

Таковыми элементами могут быть структурно-содержательные элементы текста типа зачина, развертывания темы, иллюстрирования, аналогий, кульминационных моментов, концовки и др. В

¹ Термин «этическая единица» не мотивирован словом «этика». В лингвистике он предполагает опору на *т*-слова, которые более определенные, чем, например, *к*-слова, указывающие на незнание; сравн.: *какой – такой*. Термины «эмический» и «этический» также противопоставлены по оппозиции «м» – «т», как абстрактное и конкретное.

качестве примера нами выбрана концовка текста, как наиболее важный и эффективный для передачи и, следовательно, для восприятия содержательно-концептуальной информации структурный элемент текста, что, в силу легкости его выделения из текста, делает его удобным объектом наблюдения.

Для наблюдения над концовкой текста нами были избраны аналитические и художественно-публицистические вербальные тексты, извлеченные, в основном, из газеты «СБ. Беларусь Сегодня». Выводы о свойствах, общих для большинства концовок текстов, можно сделать уже сейчас, тем более что эти свойства известны многим пишущим.

1.Каждый текст имеет четкую концовку. Как правило, она содержится в последних (1–3) предложениях, равных одному-двум абзацам.

2.Концовка почти всегда коррелирует с заголовочным комплексом текста.

3.В оформлении концовки могут использоваться средства всех подсистем языка – от фонетики до синтаксиса.

4.Авторский модус в концовке проявляется сильнее всего.

Можно с большой долей вероятности утверждать, что эти свойства формируют «эмичность» концовки как особого структурно-содержательного элемента текста (по крайней мере, применительно к аналитическим или художественно-публицистическим жанрам).

Пятое свойство концовки, определяющее ее «эмичность», ради которого и написана данная статья, является, как нам представляется, еще не отмеченным исследователями. А именно: **несмотря на коммуникативный характер и природу текста, особенности темы, идиостиль и модус автора, способы конкретных реализаций концовок текста поддаются исчислению и систематизации.**

Данное свойство концовки текста представляется довольно эффективным, поскольку основанием для подобного утверждения служат два критерия: а) повторяемость способов реализации концовки, б) относительная (абсолют невозможен в любом объекте) исчерпаемость этих способов. Из всего массива проанализированных нами текстов (свыше 200) выявлен 21 способ реализации концовки текста. Рамки статьи не позволяют нам рассмотреть все, покажем однотипность некоторых из них.

Одним из распространенных способов заканчивать текст является прямой вопрос (или несколько), адресованный как будто всем, как будто в пространство, но в соответствии с раскрываемой темой его адресат так или иначе достаточно очевиден. Примеры:

1.1. Текст о правовых вопросах аренды. Концовка: *Уверен, вопрос с арендой разрешится. Но на будущее: **надо ли усложнять там, где в этом нет необходимости?*** (Виталий Васильев. Аренда ушла на базу // «СБ», 12.01.12).

1.2. Текст об инновационных технологиях и идеях. Концовка: *Надеюсь, после принятия нового закона наши дерзновенные искатели предложат еще больше идей. Разумных инициатив должно прибавиться. Ведь появляется стимул «думать и богатеть». **Почему бы им не воспользоваться?*** (Николай Бегунов. О выгоде материальной мысли // «СБ», 11.01.12).

1.3. Текст о причинах и последствиях грехов. Рассказ об одной житейской истории. Концовка: *...все религии считают, что жизненные мучения, страдания и беды даются человеку в наказание за грехи. Как его собственные, так и грехи родителей, предков...*

*Не знаю почему, но я в это не верю. Не верю, что дети страдают за родителей, дедов и прадедов. Не верю, что дети должны искупать грехи родителей. Не хочу в такое верить. **Разве Христос страдал за грехи своего отца?*** (Владимир Степан. Чужая история // «СБ», 11.01.12).

1.4. Текст о рынке раритетов. Концовка. *Нынче продавцы знают цену своему товару. Правда, миллион рублей за рисунок известного художника, на мой взгляд, – несерьезные деньги. А теперь серьезный вопрос: **кто купит и подарит рисунок, допустим, Национальному художественному музею? Меценаты у нас есть?*** (Виктор Корбут. Раритеты из-под полы // «СБ», 28.12.11).

1.5. Текст о наездах на пешеходов и наглости водителей. Концовка: *Зазубренные правила дорожного движения, которые в буквальном смысле написаны кровью, нарушаются изо дня в день. Потому, наверное, хамство и отсутствие мозгов штрафами не лечится. **А чем?*** (Мария Кучерова. Без тормозов и совести // «СБ», 05.01.12).

1.6. Текст о новых санкциях против Беларуси и списках невыездных журналистов. Концовка: ***Тогда при чем здесь цивилизация и хлопоты о свободе слова?*** (Вадим Елфимов. Рулетка санкций – опасная игра // «СБ», 21.02.12).

1.7. Текст о торговле наркотиками. Концовка: *...Роль сурового пограничника в каждом из нас играет заложенный природой инстинкт самосохранения. Должен играть. **Только что с ним такое происходит, когда вдруг хватают деньги, чтобы бежать за дозой? Или хватают дозу, чтобы бежать за деньгами?*** (Марина Зубович. Торговцы смертью готовы работать круглые сутки // «СБ», 21.02.12).

1.8. Текст о необходимости бережного отношения к земле. Концовка: ***Так неужели, получив в руки такое богатство от предыдущих поколений, мы не сможем распорядиться должным образом?*** (Л. Хлыстун. К земле с любовью // «СБ», 22.05.12).

1.9. Текст о тяге китайцев к образованию. Сообщение, что в тестах PISA (Программа международной оценки учащихся) участвуют многие страны, но не Беларусь. Концовка: ***Уже сегодня эксперты прогнозируют, что в числе призеров вслед за Китаем (а как же?) будут Бразилия, Турция и Польша. А где же наши?*** (Инееса Плескачевская. Самые умные // «СБ», 19.05.12).

Столь длинный список примеров необходим, чтобы продемонстрировать, во-первых, регулярность и типичность подобной реализации концовки, во-вторых, чтобы отметить, что подобные функционально-семантические типы вопросительных предложений не зафиксированы существующими грамматиками, ориентирующимися только на классические художественные тексты. Концовка медиатекста формирует совершенно иное назначение вопросительных высказываний, которые не являются в данном случае риторическими вопросами, поскольку они требуют ответа, но в то же время это и не совсем прямые вопросы, поскольку их адресат, хоть и реален, но неопределенен, расплывчат. Поставленные вопросы «освящены» модальностью необходимости ответа, а ответ на эти вопросы должно давать общество, целый мир и каждый конкретный человек, включая и самого вопрошающего, причем ответы предполагаются не вербальные, а акциональные – решениями, действиями, поступками. Думается, что детальное исследование вопросительных предложений, функционирующих в СМИ, изучение и систематизация их семантических, смысловых, прагматических функций еще впереди.

2. Близок к рассмотренному не менее распространенный вариант концовки в виде вопросно-ответной формы. Вопросы по своим функциям и смыслу приближаются к вопросам, отмеченным в п.1, но ответная часть данной формы имеет варианты: а) точные ответы самого автора, б) требование ответа от других, в) констатация отсутствия ответа, г) ожидание ответа от читателя и т.д. Несколько примеров:

2.1. Текст о спорах насчет того, права ли Людмила Поргина, вывозя больного, почти неподвижного мужа, актера Николая Качараченцова в свет – на телевидение, в шоу и др. Концовка: ***А как же устроить праздник любимому артисту? Да вот так и устроить: собраться по-простому тесным кругом друзей и***

не выносить это на публику (Валерия Жарова. А теперь не смотри // «СБ», 12.11.11).

2.2. Текст о трудностях с автомобилями для инвалидов. Концовка: *Пусть остались в прошлом инвалидные мотоциклы и «Запорожцы» с ручным управлением. Устарели. Инвалидам от этого не легче: а что взамен? Ответ на этот вопрос пока еще не найден...* (Виктор Пономарев. Правила встречного движения // «СБ», 27.12.11). (Правда, здесь имеется еще одна концовка, уже от редакции: после подписи автора дается постскрипtum; он у нас выделен как отдельный способ: ***P.S. «СБ» планирует провести по актуальной теме, затронутой в статье, «круглый стол». Приглашаем всех заинтересованных!***).

2.3. Текст о Могилевском оркестре народных инструментов имени Леонида Иванова и его успехах. Концовка: отзыв российского композитора В. Конова о том, что это один из лучших оркестров народных инструментов Союзного государства. ***Что еще добавить к этой высокой оценке? Только музыку, которая выше слов*** (Михаил Слопов. Люди, которые живут на сцене // «СБ», 22.12.11).

2.4. Текст о коммерциализации китайских СМИ. Концовка: *Так что задача перед всеми каналами китайского телевидения стоит непростая: с одной стороны, зарабатывать, с другой – воспитывать. Можно ли их совместить? Поживем – увидим* (Инесса Плескачевская. Все жанры хороши, кроме скучных // «СБ», 09.02.12).

3. Широко используется концовка с ярко выраженной модальностью долженствования и необходимости. Она содержит призыв к решению вопроса, прямую или косвенную апелляцию к тем, от кого зависит устранение проблемы. Часто используется модальная лексика: *нужно, необходимо, требуется, люди ждут, пора* и подобные. Например:

3.1. Текст об экстремизме в арабском мире: *Но Америка и даже Европа от Афганистана далеко. Они могут просто отряхнуть руки. А вот у Таджикистана, одного из союзников Беларуси по ОКДБ, 1.400 километров общей границы с Афганистаном, через которую идут тонны наркотиков, оружие, радикальная идеология. Разобраться с этими проблемами нужно как можно скорее* (Игорь Кольченко. В Багдаде всё неспокойно // «СБ», 23.12.11).

3.2. Текст о судьбе матери и дочери, в силу исключительных обстоятельств ставших бомжами. Призыв к решению описываемой ситуации: *Ситуация с Ольгой Готько и ее дочерью также из раз-*

ряда исключительных. **Им нужно протянуть руку помощи** (Александр Полосмак. Ситуация из ряда исключительных // «СБ», 28.12.11).

3.3. Текст о девальвации рубля осенью 2011 г. Концовка: *Нужно еще увеличивать экспорт, привлекать больше прямых инвестиций и в целом повышать эффективность экономики. В Правительстве это хорошо понимают. Вопрос в том, как это понимание будет воплощаться в конкретных шагах. Президент ждет от кабинета министров осязаемого результата уже к маю* (Виталий Волянюк. Быть в курсе // «СБ», 27.12.11).

3.4. Текст о том, что в стране много знающих («белых воротничков»), но мало умеющих («синих воротничков»). Концовка: ... **страна должна держаться не только на экономистах и политологах, которых сейчас на м² больше, чем фрезеровщиков на 100 километров** (Олег Волков. Комплекс забитого болта // «СБ», 03.09.11).

3.5. Текст об отсутствии внедрения новых технологий в производство. В чем проблема: в неверном определении приоритетов или нежелании продвигать разработки? Концовка: **Пора бы уже определиться. И перейти в практику** (Валентина Козлович. Дайте идею // «СБ», 21.02.12).

4. Подытоживание – довольно традиционный способ реализации концовки текста. Здесь используется дейксис, так называемые *т-слова*: *так, такой, так что, итак* и др.

4.1. Текст-воспоминание о Валерии Дайнеко, как ему помогли и как много лет спустя он помог. Концовка: *А в 2010 году Валерий Дайнеко выступил на моем юбилее, вновь исполнил «Гимн Джонсу» и сказал в мой адрес теплые слова. Так через сорок лет возвращаются добрые дела!* (Геннадий Стариков. Когда мы были молодыми // «СБ», 09.02.12).

4.3. Текст о проблемах фермеров – трудно найти добросовестных работников, объяснение причин и предложения решений. Концовка: **Так что решение проблемы имеет немало вариантов** (Ирина Менделева. Кадровая проблема фермера // «СБ», 23.02.12).

4.5. Текст о высоких наградах руководству СССР, особенно Брежневу. Автор загибал пальцы, считая, кто, когда, за что получал ордена. Концовка: **Вот такая история получилась с орденами и пальцами** (Сергей Гордиенко. Ордена и носители // «СБ», 21.02.12).

5. Диалогичность текста «автор – читатель», включение в текст диалога «автор – герой» позволяют закончить текст речеетикетной формулой – прямой или косвенной. В зависимости от речевой ситуации это могут быть приветствия, тосты, прощальные реплики,

советы и даже проклятия с позитивной интенцией. Особенно частотны пожелания, которые, как известно, выполняют и функцию прощальной реплики, что соответствует завершению текста. Однако речевые формулы не декоративный элемент, они несут в концовке концептуальную функцию, реализуя замысел текста в целом.

5.1. Текст о предновогоднем. Пожелание: *Любви вам в Новом году! Настоящей. Заслуженной* (Сергей Канашиц. Елки-пальмы // «СБ», 28.12.11).

5.2. Пожелание негатива по форме, позитива по содержанию: *Говорят, рассматривая фотографию, где они* (Р. Бородулин и А. Вознесенский – М.К.) *вместе, Бородулин с грустью заметил: «Я следующий». Типун вам на язык, Рыгор Иванович!* (Элеонора Езерская. Миллион роз Вознесенского // «СБ»).

5.3. Текст о нахальных воронах, нападающих на людей. В середине текста: *вряд ли пробуждение будет приятным, если вы услышите прямо за стеклом протяжное: «Ка-а-а-р!»* Концовка – приветствие: *Пока же птицы продолжают заселять всё новые дворы. С добрым утром, ка-а-а-р!* (Сергей Суходольский, Владимир Рыбаков. Воронье пике // «Вечерний Гродно»).

5.4. Текст об отношении современных мужчин к службе в армии. Концовка – поздравление с намеком: *Раньше мужчины спрашивали: «Где служил?» Теперь мужчины спрашивают: «Ты служил?» С праздником, мужики!* (В. Степан. Военная форма // «СБ», 23.02.12).

5.5. Борис Бурда каждый свой кулинарный рецепт заканчивает оригинально. Есть у него концовки-тосты. Например, текст «Венский шницель для чемпиона». Рецепт шницеля заканчивается мини-рассказом о чемпионе шахмат В. Стейнице и тостом: *За чемпионов!*

5.6. Текст о подвигах родителей, имеющих детей с тяжелыми наследственными болезнями. Концовка – пожелание: *Здесь, видимо, и сказать больше нечего. Эти родители сделают всё, чтобы их дети стали счастливыми, несмотря ни на что. Дай им Бог силы и терпения. Как можно больше терпения и силы...* (А. Мартинкевич. Родители никогда не опустят руки // «СБ», 03.04.12).

6. Концовка представляется как дополнительная, добавочная информация, словно вдобавку к сказанному, и оформляется соответственными смыслоорганизующими средствами, типа: *кстати, и еще, к слову, и, причем* и др. Однако в этом «довеске» скрыта сила окончательного удара, этакой мышки, без которой репке (то бишь тексту) не быть вытянутой.

6.1. Текст о том, что европейский суд обязал Россию выплатить более 1 миллиона евро пострадавшим во время событий на Дубровке. Суд считает, что в гибели 130 человек во время штурма Театрального центра виноваты власти. Концовка: ***К слову, у Москвы есть еще три месяца, чтобы обжаловать решение евросуда*** (Григорий Туманов. Штурм «Норд-Оста» перевели в евро» // «СБ»).

6.2. Текст о блестящей игре артиста Филиппенко. Концовка: ***И еще один штришок: на встрече с Александром Филиппенко не заметил ни одного нашего актера. Учиться им, видимо, у Александра Георгиевича нечему. Всё знают*** (Валентин Пепеляев. Как здорово, что все мы здесь // «СБ», 22.02.12).

6.3. Текст о хитростях производителей молочной продукции, увеличивающих жирность молока, сметаны ради повышения цены. Прогноз: чтобы противостоять манипуляторам, придется самим покупать корову, а не только выращивать овощи на даче. Концовка: ***Кстати, доить бабушка меня тоже научила*** (А. Скольжина. Прелесть натурального хозяйства // «СБ», 23.05.12).

7. Выдержал испытание временем и не потерял привлекательности такой способ реализации концовки, как цитирование. Цитата при этом меньше всего имеет форму сложного предложения по модели «*Х сказал, что...*». Авторы предпочитают ввести свой модус, оценку, свое отношение или комментарий к приводимому выражению. Нередко журналисты не авторизуют приводимое прецедентное высказывание, уповая на соответствующую подготовленность читателя.

7.1. Текст о необходимости рассказывать и показывать детям войну и правду о ней, настоящие фильмы о войне. Концовка – цитата: ***«Почему все не так? Вроде всё, как всегда: то же небо – опять голубое, тот же лес, тот же воздух и та же вода, только он не вернулся из боя» – Владимир Семенович Высоцкий. Сильные строки*** (О. Климов. Хроника пикирующего бомбардировщика // «СБ», 24.05.12).

7.2. Текст об участниках московских митингов – безработных, пенсионерах, приезжих и др. Концовка: ***После посещения «Баррикадной» создалось у меня ощущение безысходности. Никто уже ни им, ни нам не поможет, «ни Бог, ни царь и ни герой»*** (А. Сигида. Ни Бог, ни царь и ни герой // «СБ», 24.05.12).

7.3. Текст о достопримечательностях Полоцка, родины Евфросиньи Полоцкой и Франциска Скорины. В юбилейный для города год Полоцку выделены большие средства для благоустройства. Ожидание, что именно сюда будет приезжать каждый белорус. ***«Каб***

душою ты стаѣ чысцей. І не страціѣ святое штосьці” (В. Корбут. От Софии до Скорины // «СБ», 18.05.12).

8. Журналист может закончить текст и собственной сентенцией, претендующей на цитирование:

8.1. Текст о лотереях и других играх. Концовка: *Желающих испытать судьбу предостаточно. А если вдуматься, то и пресловутая «МММ» в нынешнем формате – это тоже лотерея. Мавроди ведь сейчас честно предупреждает: можно схватить удачу за хвост, а можно и прогореть. Есть спрос – будет и предложение. Шальные деньги всегда так манят желающих их получить* (Дмитрий Умпирович. Схватить удачу за хвост // «СБ», 28.12.11).

8.2. Текст о событиях на Ближнем Востоке, «арабской» весне, терактах, взрывах, убийствах. Концовка: *Это только по легенде мир родился из хаоса, в жизни всё обстоит иначе* (Игорь Кольченко. Хаос рождает чудовищ // «СБ», 30.08.11).

8.3. Текст о новых технологиях контроля родителей над детьми. Концовка: *Лишим ребенка личного пространства – он его все равно найдет и если захочет скрыть – скроет. Ведь сладко и легко вретя человеку, который тебе не доверяет. И как безумно трудно или даже невозможно солгать тому, кто тебе искренне верит* (Мария Кучерова. Доверять или проверять // «СБ», 23.02.12).

Читателю знаком и такой способ концовки, как перспекция к новой теме в качестве интриги, которая обрывается фразой *«Но это уже другая история...»* Например:

Текст о жилищных кредитах, как они должны использоваться. Концовка: *Проблема жилищного кредита недалеко ушла от промышленного. Там тоже есть очень много проблем. Многие кредиты проедаются и «отмываются». Но это уже другая история...* (А. Софронов. Льготы и вольготность – вещи очень разные // «СБ», 05.01.12).

10. Закончим наш далеко не весь перечень способов реализации концовки единичным случаем, когда автор от концовки отказывается, и при этом вербализует свое нежелание резюмировать сказанное:

Текст о неонацизме в Европе. Концовка: *Здесь бы самое время написать резюме, но как-то не хочется этого делать. Пусть эта статья станет просто поводом для размышлений* (Г. Мелмедов. Неонеонацизм // «СБ», 16.05.12 г.). На наш взгляд, последнее предложение здесь избыточно и умаляет силу предше-

ствующего. Многоотчие после отказа от резюме было бы здесь более уместно, чем его вербализованная мотивация.

Рассмотренные здесь, но далеко не исчерпанные способы реализации концовки газетных текстов наводят на мысль о наличии общих для этой структурной части текста свойств, обуславливающих возможность исчисления вариантов концовки, хотя список таких вариантов будет довольно разнообразен и даже открыт. Представляется, что фиксация и подробный анализ способов реализации концовки не только обогатит теорию текста, но и может быть хорошим дидактическим материалом для начинающих авторов.

В то же время каждая конкретная реализация концовки даже в пределах одного способа свидетельствует о неисчерпаемости возможностей а) языка в средствах выражения этого способа и б) языковой личности в использовании этих средств. Особенно это заметно в эксплуатации возможностей парцелляции. Но это уже предмет другой статьи...

Александр Короченский

РОЛЬ МЕДИАКРИТИКИ В ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ОБНОВЛЕНИИ РОССИЙСКОЙ НАУКИ О ЖУРНАЛИСТИКЕ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЯХ

Развитие российской медиакритики (журналистской критики средств массовой информации) в постсоветский период демонстрирует её роль в формировании интердисциплинарного публичного дискурса по вопросам социального функционирования СМИ, способствующего теоретико-методологическому обновлению науки о журналистике и массовых коммуникациях.

A. Korochensky

The development of post-Soviet journalistic media criticism in Russia demonstrated its important role in the renewal of theory and methodology of the science on journalism and mass communications – as the field for inter-disciplinarian media discourse.

В советский период медиакритика, понимаемая как особая область журналистского творчества и оперативного познания социального функционирования СМИ, не могла получить полноценного развития ввиду ряда политических и идеологических ограничений. Средства массовой информации рассматривались,

прежде всего, как институт, вписанный в моноидеологическую партийно-государственную систему управления обществом, поэтому первоочередным и доминантным правом на оценку их деятельности располагали руководящие политические и идеологические структуры советского партийно-государственного аппарата.

Тем не менее, с начала 1960-х гг. в СССР эволюционировала телевизионная критика, представленная работами авторов, которые адресовали свои произведения, прежде всего, сообществу профессионалов телевидения и академическим кругам. Поскольку советское телевидение на начальном этапе развития рассматривалось как новый род искусства, в ранней телевизионной критике возобладали искусствоведческие подходы, что объясняет её преимущественное внимание к художественно-эстетическим аспектам телевидения.

Приход в телевизионную критику авторов с академической искусствоведческой подготовкой обусловил основательность, высокий уровень культуры художественно-эстетического анализа нового по тем временам средства массовой информации, что способствовало становлению отечественного ТВ. Однако, по мере повышения удельного веса новостных и публицистических программ в структуре телевидения, всё более очевидной становилась ограниченность и недостаточность чисто искусствоведческих подходов.

Плодотворным было творчество отечественных критиков телевидения, чье становление происходило под влиянием теоретико-методологических и критических традиций киноведения. На базе редакции журнала «Искусство кино» в постсоветский период сформировалась школа телевизионной критики, которую представляют К. Разлогов, Д. Дондурей и другие авторы. К киноведческому направлению изначально принадлежали некоторые будущие телекритики (Ю. Богомолов, А. Архангельский и др.).

Издававшиеся в годы «застоя» профессиональные журналы для журналистов, творческих работников радио и телевидения («Журналист» и др.) содержали публикации, которые могут быть отнесены к зарождавшейся «внутрицеховой» медиакритике, обращенной к работникам медийного цеха. Оценки, формулируемые авторами критических публикаций, базировались, главным образом, на системе профессиональных норм, культивируемых партийно-советской журналистикой.

С развитием научных исследований на факультетах журналистики Московского, Ленинградского госуниверситетов, а затем и других учебных заведений страны возникла возможность развития

научно-экспертной медиакритики, связывающей сообщество исследователей СМИ с медийными профессионалами. Однако в советский период, когда теоретико-методологическая основа журналистских исследований определялась догматическими положениями моноидеологии, положенными в основание «нормативной» теории партийно-советской журналистики, интеллектуальное поле научного познания и оперативной оценки реальной медийной практики оставалось весьма ограниченным. Хотя к исследованиям функционирования СМИ в обществе обращались и представители некоторых других социальных и гуманитарных наук (например, социологи), полученное научное знание не было целостным, поскольку отсутствовали интегрирующие его инструменты.

В годы «перестройки» начался процесс пересмотра устоявшихся представлений о характере связи средств массовой информации с аудиторией и обществом в целом, о редакционной политике и критериях профессионализма журналистов, о жанровых формах, тематическом спектре медиатекстов и их презентации в СМИ, о схемах финансирования и управления печатной и электронной прессой. На фоне радикального изменения социального контекста функционирования печатной и электронной прессы возросла потребность в критическом рассмотрении её изменившихся содержательных приоритетов, нового стиля и тональности общения с читателями, телезрителями, радиослушателями, освоения современных ресурсов выразительности медийных произведений.

Социально-политические и экономические перемены постсоветского периода в сочетании с развитием новейших форм массовой коммуникации породили объективную необходимость в радикальном обновлении теоретико-методологических подходов как к научным исследованиям СМИ, так и к критико-журналистскому анализу, интерпретации и оценке явлений и процессов в медийной сфере. Разрушалась сложившаяся прежде иерархия социальных, творческих и профессиональных идеалов, ценностей, норм и приоритетов, на основе которых осуществлялась журналистская критика СМИ в СССР.

В постсоветский период российские социально-гуманитарные науки испытали существенное влияние современных зарубежных научных школ, действующих на плюралистичных теоретико-методологических платформах. Признание и описание зарубежными социальными мыслителями (Ю. Хабермасом, П. Бурдьё и другими) исключительной, системообразующей роли СМИ в современном медиатизированном обществе сориентировало возрастающее внимание российских исследователей на проблематику социального

функционирования печатной и электронной прессы. Появились исследования, выполненные на новой теоретико-методологической базе социальной психологии и психологии личностного восприятия (Т. Адамьянц и др.). К изучению рыночного функционирования СМИ были применены экономические подходы.

В процессе рыночного развития медиасистемы формировались новые ценностно-нормативные системы, определяющие результаты оперативного критического изучения и оценки деятельности журналистов и других работников средств массовой информации. Стала возможной публичная критика СМИ со стороны гражданских объединений и группировок – например, феминистских.

В 1990-е годы, в условиях трансформации российской медиасистемы, стало востребованным основательное критическое осмысление быстротекущих перемен, произошедших за последние годы в деятельности отечественных СМИ, в их социальных интеракциях. Не дожидаясь, пока в этом поможет наука, к такому осмыслению приступила медиакритика, приспособленная к более оперативному познанию и оценке новых реалий и тенденций в деятельности печатной и электронной прессы, в её отношениях с обществом.

В постсоветский период оформились различные специализации критико-журналистского творчества, нацеленного на познание и оценку как социально значимых явлений и процессов в различных медийных отраслях, содержания печатной и электронной прессы, так и широкого спектра отношений СМИ с обществом. Наряду с *критикой телевидения* развивается *критика периодической печати, радиовещания, критика сетевой прессы*. Отраслевая специализация критиков СМИ создаёт условия для повышения профессионально-творческого уровня их деятельности, но вместе с тем не благоприятствует восприятию и осмыслению медиакритики как единого системного объекта, как области журналистики, которая имеет собственные сущностные характеристики – и совпадающие с характеристиками других областей журналистского творчества, и отличающиеся от них.

Журналистские материалы критико-аналитического и дискуссионного свойства, посвященные разбору актуальных проблем деятельности и содержания средств массовой информации, публикуются на страницах профессиональных изданий – главным образом, журналов «Журналист» и «Профессия – журналист», а также «русско-европейского журнала о медиа» «Среда» (ныне не издающегося). Научно-экспертная критическая журналистика развивается, в основном, в журналах и других изданиях, выпускаемых при российских университетах.

Существенно расширились возможности для влияния критики СМИ на массовую российскую аудиторию: появились газетные и журнальные колонки медийных обозревателей, соответствующие разделы и рубрики в массовых периодических изданиях, программы на телевидении. Созданы такие разделы в сетевых изданиях и на интернет-порталах. Были отмечены образцы высокопрофессиональной работы в области медиакритики, к числу которых относятся, в первую очередь, публикации критиков телевидения Р. Борецкого, С. Муратова, А. Вартанова, И. Петровской и др.

В медиакритику (главным образом научно-экспертную) пришли и учёные авторы, удалённые от журналистского сообщества. Благодаря их публикациям профессионалы и исследователи СМИ получили возможность ознакомиться с нетрадиционными для журналистской науки теоретико-методологическими подходами к изучению и оценкам медиасферы. Публикации наиболее «продвинутых» авторов демонстрируют даже применение инструментария психоанализа для разбора медиатекстов (см. журнал «Искусство кино»).

Присутствие в поле медиакритики произведений, демонстрирующих нетрадиционные исследовательские подходы, способствовало формированию в последние годы в составе отечественной журналистской науки таких её новых областей, как медиапсихология, медиаэкономика, политическая экономия СМИ. В постсоветский период в России формируется медиаобразовательное направление в педагогике. Одним из аспектов деятельности педагогов, работающих в русле медиаобразования, явились публикуемые в прессе критические разборы и оценки медиатекстов и СМИ [2]. Публикация медиакритических работ представителей этого педагогического направления (см. труды интеллектуального лидера этого направления, таганрогского профессора А.В. Федорова, богато представленные на разнообразных интернет-ресурсах) привлекла внимание исследователей масс-медиа, работающих на факультетах и отделениях журналистики. В дальнейшем это вылилось в проведение совместных научных мероприятий, выход в свет публикаций, интегрирующих научное знание о СМИ и методах их изучения, накопленное как журналистской, так и педагогической науками¹. В свою очередь, работы представителей журналистской науки стали публиковаться в журнале «Медиаобразование»,

¹ См. серию сборников научных работ под общим заголовком «Журналистика и медиаобразование» (опубликованы в электронных версиях на сайте журфака БелГУ: <http://journ.bsu.edu.ru/nauka/konf.shtml>)

на медиаобразовательных порталах и в научных сборниках. Результатом взаимодействия журналистов и медиапедагогов стала продолжающаяся и по сей день интеграция научного знания, расширяющая теоретико-методологическое поле изучения медиатекстов, социального функционирования СМИ.

Таким образом, медиакритика постсоветского периода, главным образом, в её научно-экспертной ипостаси, сыграла существенную роль в публичной презентации, популяризации и обсуждении результатов исследовательской деятельности представителей различных отраслей научного знания, изучавших медиасферу. В свою очередь, происходившая при этом интеграция научного знания, добытого в различных областях науки, повлияла на обновление теоретико-методологической базы журналистской науки (впрочем, этот обновленческий процесс еще отнюдь не завершен).

Литература

1. В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации / Под ред. В. Борева, С. Фурцевой. – М., 1985.
2. Фёдоров, А.В., Чельшева, И.В. Медиаобразование в России. Краткая история развития / А. В. Фёдоров, И. В. Чельшева. – Таганрог, 2002.

Екатерина Кудрявцева

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ МЕДИА-КОМПЕТЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ И ПРОЦЕССЕ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ НОСИТЕЛЯМИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК РОДНОГО И СТУДЕНТАМИ-ИНОСТРАНЦАМИ

Любая информация (иначе говоря, любой текст) существует в трех измерениях: пространственном, временном и культурном. Причем первые два являются собой некое подобие «заготовок», реализующихся лишь в единстве с третьим измерением. Культура – измерение столь же многослойное, сколь и противоречивое. Бесспорно лишь одно: в ряд ее составляющих входят, наравне с религией и т. п., средства массовой информации. Развитие общества неразрывно связано с его медиализацией: начиная с рисунков пещерного человека и заканчивая современной сетью Интернет, СМИ постоянно несли в себе основополагающую информацию, служившую ориентации индивида в окружающем мире и передаче знания от предков к потомкам.

Чтобы познать глубинный смысл каждого «знака», печатного или кинематографического, необходимо ясно представлять себе культурный контекст, окружавший его создателя, понимать язык образов данного СМИ, критически относиться к нему, уметь верно позиционировать себя по отношению к поступающей информации и т. д. Все эти способности являются составляющими «медиа-компетенции», и ими должны обладать не только носители русского языка как родного, но и люди, изучающие его как иностранный и собирающиеся использовать его как в повседневном общении, так и в профессиональной сфере. Медиа-компетенция, как социально-культурная компетенция, немедленно становится значимой частью интеграции человека в обществе и его самоидентификации. В центре внимания новейшей концепции по обучению индивида основам медиа-компетенции оказывается общественно-ориентированный и дееспособный субъект, умеющий самостоятельно получать знания, что немислимо вне свободной ориентации в медиа-пространстве.

E. Kudrjajtseva

Every information (or every text) exists in three dimensions: environment, time and culture. Especially the first two are some kind of the same “headline”, which is realizing the unity of the three.

Culture is a phenomenon multidimensional such as also contradiction. Undoubtedly is only one thing – in the number of its components we find e.g. religion and mass media. Community development is inextricably linked to his medialization: beginning with the cavemen’s drawings to modern Internet – the massmedia constantly carried the background information that was used as an orientation of the individual in order to understand the world and transfer of knowledge from parent to child.

Exploring the deeper meaning of each of “sign”, print or film, we need clearly to understand the cultural context that surrounded its creator – understand the language of images of the media critical of him, – be able to correctly position themselves in relation to the information received, etc. All of these capabilities are components of “media competence” and they don’t have to be not only native speakers of Russian as a native language, but also people who study Russian as foreign language and will use it in everyday situations and professional life.

Media competence, as a socio-cultural competence becomes a significant part of the integration of the individual in society and its identity. The focus on the modern concept of the individual learning – the basics of media , where competences seem to be socially orientated and

the acting subject, able to build up self-acquired knowledge – is undoubtedly outside a free orientation in the media space.

1. Любая информация (иначе говоря, любой текст) существует в трех измерениях: пространственном, временном и культурном. Причем первые два являют собой некое подобие «заготовок», реализующихся лишь в единстве с третьим измерением. Культура – измерение столь же многослойное, сколь и противоречивое. Бесспорно лишь одно: в ряд ее составляющих входят, наравне с религией и т.п., средства массовой информации. Развитие общества неразрывно связано с его медиализацией: начиная с рисунков пещерного человека и заканчивая современной сетью интернет, СМИ постоянно несли в себе основополагающую информацию, служившую ориентации индивида в окружающем мире и передаче знания от предков к потомкам.

2. Чтобы познать глубинный смысл каждого «знака», печатного или кинематографического, необходимо ясно представлять себе культурный контекст, окружавший его создателя, понимать язык образов данного СМИ, критически относиться к нему, уметь верно позиционировать себя по отношению к поступающей информации и т.д. Все эти способности являются составляющими «медиа-компетенции», и ими должны обладать не только носители русского языка как родного, но и люди, изучающие его как иностранный и собирающиеся использовать его как в повседневном общении, так и в профессиональной сфере. Медиа-компетенция, как социально-культурная компетенция, немедленно становится значимой частью интеграции человека в общество и его самоидентификации. В центре внимания новейшей концепции по обучению индивида основам медиа-компетенции оказывается общественно-ориентированный и дееспособный субъект, умеющий самостоятельно получать знания, что немислимо вне свободной ориентации в медиа-пространстве.

3. Медиа-компетенцию можно обрести только путем рецептивно-продуктивной работы со СМИ. При этом речь идет, прежде всего, не о суверенном обхождении с медиа-материалом, а о способностях и навыках критического мышления и усвоении эстетических и нравственных норм. Но работа с фильмом ставит перед собой и классические социально-педагогические цели: воспитание и развитие личности, социализацию процесса обучения.

4. XXI век, благодаря повышению мобильности учащегося (Болонский процесс) и усилению миграции народонаселения, выявил

необходимость более быстрой и предельно самостоятельной интеркультурной адаптации индивида, развития знаний, умений и навыков по безошибочной ориентации в новом языковом и культурном пространстве. С точки зрения психологии, лучше всего начать знакомство с новой страной, находясь у себя дома, в знакомом окружении и на родном языке. Какое СМИ приходит на ум при постановке подобных условий? Конечно, кинематограф. Медиакомпетенция должна формироваться на основании использования материала игровых художественных фильмов в учебном процессе (в рамках курсов РКИ и страноведения/ культуроведения России). И для этого требуется много больше, нежели просто обучение по школьной или университетской программе: в процессе анализа и интерпретации художественного фильма (как и иных СМИ) мы стремимся к образованию личности вне замкнутого аудиторного пространства. Данный подход полностью отвечает требованиям Федеральной целевой программы «Электронная Россия».

5. Чего достигает педагог, умело опираясь на работу с художественным фильмом?

А) Он выходит за рамки институционального и однонаправленного мышления, поскольку «компетенция» как таковая не может быть привязана к одной специальной сфере – например, сфере влияния образовательных и воспитательных учреждений – или только к одной области знаний. Таким образом, говоря о медиакомпетенции в связи с анализом и интерпретацией художественного фильма, мы должны указать в качестве составляющих этого процесса не только методические элементы, но и культуроведческие, страноведческие и иные параметры. Поэтому становится необходимым общение преподавателя РКИ/ страноведения России с другими педагогами, работающими в данном направлении: историком, литературоведом, культурологом, искусствоведом, киноведом и психологом.

Б) Педагог общается с группой индивидуумов (интерпретация), связанной решением общих задач (анализ), а не с массой. Поэтому происходит свободная коммуникация (без принуждения со стороны педагога, без выставления оценок, в повседневном окружении), обусловленная не только темой и проблемой фильма, но и всем его культурным контекстом.

В) Медиа-педагогика напрямую связана с маркетингом: учащиеся в процессе анализа и интерпретации не только познают, как сделан фильм, на каком материале он основан, но и для чего он сделан, какие политические задачи были поставлены перед режиссером, какие средства затрачены на производство.

Г) При работе с художественными фильмами предложенный учебный материал проще всего согласовать с требованиями конкретных слушателей, сделав занятие привлекательным для данной возрастной, социальной, профессиональной и т.д. группы. Более того, это демократичное средство обучения: фильм доступен представителям всех классов и слоев населения, и работа по фильму, при правильном отношении государства к медиа-педагогике, не требует от учащегося никаких дополнительных расходов. Работа по анализу и интерпретации фильма может вестись в группах, состоящих из представителей различных национальностей.

Д) Процесс работы с художественным фильмом протекает в аутентичной обстановке и является мобильным. Художественные фильмы предоставляют нам особые коммуникативные и информационные структуры в качестве основы образовательного процесса, являя собой в реальном мире немаловажное средство коммуникации (наряду с иными СМИ); причем ирреальный коммуникативный акт в художественном фильме протекает идентично с реальным, повседневным – в культурно и исторически обусловленном контексте ситуации «лицом к лицу». Поэтому посредством анализа и интерпретации фильма учащийся получает огромный комплексный объем лингвострановедческой/ культуроведческой информации, расширяет свой словарный запас, тренируется в аудировании в естественных условиях страны изучаемого языка (поддержанном визуальным рядом). Он учится и самостоятельно добывать и анализировать дополнительные материалы по теме как с электронных, так и с бумажных носителей.

Е) Без медиа-компетенции немислим процесс коммуникации. Основой современной концепции медиа-компетенции, предложенной Дитером Бааке, стало нормативное представление, заимствованное из модели коммуникативной компетенции Хабермаса [1] – о том, что только коммуникативно-компетентная личность вправе и в состоянии принимать активное участие в процессе коммуникации, а стало быть, и в политике демократического общества. Почему? Потому что СМИ стали повседневным окружением и верным собеседником не только для подрастающего поколения, но и для общества в целом, поскольку повседневность и мир СМИ все более проникают один в другой.

Ж) СМИ играют все большую роль в самоидентификации и идентификации личности. Если прежде ученые исходили из того, что личность развивается под прямым воздействием социума, то сегодня необходимо учитывать и воздействие СМИ. Наряду с тра-

диционными социальными инстанциями (семьей, школой) сегодня выступают как реальные субъекты воздействия не только многочисленные продукты поп-культуры, но и вызванные ими к жизни реальные и виртуальные сообщества (фэн-клубы Гарри Поттера), поскольку СМИ поддерживают людей в их стремлении определить и продемонстрировать свое отношение к реальности. Нормы, ценности и ролевые образцы также во многом являются продуктами СМИ (человек с сигарой как признак достатка).

Имея в виду требования к личности как активному члену мультимедийного общества и сами СМИ как социализирующие инстанции, Норберт Грёбен [2] создал всеобщую модель медиа-компетенции, опирающуюся на знание современных тенденций общественного развития. Попробуем приложить данную теорию к практике аудиторной и внеаудиторной работы по анализу и интерпретации художественного фильма с целью обретения учащимися медиа-компетенции как в пространстве русского языка как родного, так и носителями русского языка как иностранного:

- медиа-сознание (в основном сформировано на момент начала обучения; углубление за счет изучения вопросов: история становления и развития киноискусства; соотношение кинематографа и иных родов искусства: фотография, живопись, художественная литература и театр; фильм как искусство и искусство кино: нехудожественные фильмы; антихудожественные фильмы; художественные фильмы);

- медиа-знания (формируем в процессе анализа содержательной и аспектов технической стороны фильма: комментарии к художественному фильму: страноведческий (словарик), биографический, исторический, культуроведческий комментарий; критика по фильму; текстовый статус художественного фильма: конспект фильма; «сильные позиции» художественного фильма: название художественного фильма; начало (экспозиция) и конец художественного фильма / серии; титры и их функция; повторяющиеся мизансцены; «чужое слово» в художественном фильме и интертекстуальность; «лестница контекстов» художественного фильма в связи с понятием национально-исторической картины мира: контекст «эпоха»; контекст «страна / культурные традиции / бытовые реалии»; контекст «цикл», контекст «режиссер», контекст «актер», общество как «контекст» произведения киноискусства в связи с понятием национальной личности; тематика и проблематика художественного фильма и их взаимосвязь с историческим контекстом);

- специфическое медиа-восприятие (отчасти сформировано в первичной медиа-компетенции; формируем, анализируя рождение

ассоциативного ряда, и подтекст художественного фильма; мотив и образ в художественном фильме; язык художественного фильма; метафору и символы в художественном фильме; жанр и род художественного фильма; пространство и время / ритм в художественном фильме; мизансцену в художественном фильме; композицию художественного фильма и сюжет; стиль в киноискусстве; способы визуализации подтекста художественного фильма: цвет, освещение, звук и его составляющие (речь, шумы, музыка) и их роль в художественном фильме; значение «угла съемки» художественного фильма; монтаж и его значение для передачи семантики целого; спецэффекты и их роль в художественном фильме);

- специфическая способность получать удовольствие (сформировано в первичной медиа-компетенции; делаем корректировку на коллективную переживания российского зрителя по сравнению с индивидуальностью европейского);

- специфические критические способности (сформировано в первичной медиа-компетенции; адаптируем к российской действительности и способам ее «подтекстового» отражения в российских СМИ по сравнению с европейскими и американскими);

- избирательность в пользовании СМИ (отчасти сформировано и диктуется личностными особенностями учащегося; даем возможность выбора, предлагая сугубо российские источники информации);

- продуктивное соучастие в создании СМИ (в нашем случае – процесс интерпретации);

- выход на последующую коммуникацию по поводу СМИ (процесс аудиторной интерпретации с выходом на дискуссию – в т.ч. за пределами аудитории и учебного времени; феномен «цитирования» фрагментов кинофильма в повседневной речи).

Все эти аспекты в реальности образуют единое целое и способствуют достижению общей цели – сохранению пользователем обоснованной и рационально аргументированной критической дистанции к СМИ, позволяющей ему получать из них максимум необходимой информации, не подпадая под их прямое влияние.

При разговоре о медиа-компетенции речь, в основном, идет о способности индивидуума аналитически и критически воспринимать актуальную информацию, передаваемую ему посредством СМИ, и использовать ее в собственной профессиональной и общественной деятельности, соблюдая при этом этические и социальные нормы. Задача педагогов и родителей на всех этапах формирования медиа-компетенции состоит в том, чтобы ненавязчиво и аккуратно

«дирижировать» выбором своих подопечных, который гарантировал бы им спокойное и уверенное плавание в стихии СМИ, а также подспудно учил их отличать в виртуальном мире «друзей» от «врагов», развивающие программы от ведущих к деградации. Как? С помощью умений и навыков, приобретенных сначала в домашнем кругу при обсуждении того или иного фильма (книги, статьи), а на занятии по материалам СМИ с элементами их анализа и интерпретации. Ситуация, однако, затруднена нехваткой финансирования: школам и вузам требуется не только прекрасное техническое оснащение помещений для аудиторной и внеаудиторной работы, но и соответствующим образом обученный персонал, богатый выбор собственно материала для анализа и интерпретации с целью развития медиа-компетенции; мобильность и точная направленность методик работы и исходных материалов на конкретную возрастную, социальную и т.д. группу; мультимедийные учебные пособия. Необходима и разработка заданий, проверяющих сформированность медиа-компетенции в наборе соответствующих ЗУНов, – например, для теста по приему иностранных граждан в РФ. Только медиа-личность может на равных участвовать в процессе развития общества и государства в XXI веке. Она характеризуется высоким уровнем умственного и духовного развития, практически всеми навыками в использовании и создании СМИ, толерантностью, готовностью к диалогу и принятию альтернативных решений, и в то же время отличается сформированностью критического мышления, умением вычленять смысловое ядро из потока информации и дистанцироваться от анонимных требований и приказов, передаваемых посредством СМИ, ясно осознавать двойственность образов действительности и пути их индивидуализации для конкретного пользователя в конкретной ситуации.

Литература

1. Habermas, J. Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz [Текст] / J. Habermas // Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen/ Bettina Hurrelmann (Hrsg). – Weinheim / München: Juventa, 2002. – P. 11–22.
2. Groeben, N. Dimensionen der Medienkompetenz: Deskriptive und normative Aspekte [Текст] / N. Groeben // Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen / Groeben N., Hurrelmann B. (Hrsg). – Weinheim / München: Juventa, 2002. – P. 160–161.

ОТ СЕРДЦА

Статья написана в жанре эссе. “От сердца...” – отсыл к книге Е.Л. Бондаревой “От сердца к сердцу”, посвященной народному артисту СССР, кинорежиссеру В.Т. Тузову. Она посвящена памяти Учителя: основные вехи биографии профессора Е.Л. Бондаревой поданы сквозь призму личного восприятия.

J. Leshko

The article is written in the genre of essay. “From Heart...” is referred to the book of E.L. Bondareva “From Heart to Heart” which is devoted to the director V.T. Turov, to the memory of the Teacher. The main landmarks of E.L. Bondareva’s biography are given through the lens of personal perception.

...Стояло жаркое абитуриентское лето. На четвертом этаже главного корпуса БГУ шло собеседование — загадочная для вчерашних школьников и потенциальных журналистов процедура. По отзывам выпешедших из-за заветной двери, «спрашивают обо всем» — и всех, что характерно, о разном.

Пришла и моя очередь. На вопрос серьезной дамы из комиссии, о чем бы мне хотелось писать, если поступлю на журфак и закончу его, я ответила честно: «О кино». Дама, как мне показалось, удивилась, но задала еще несколько вопросов — как раз о кино. Я отвечала, как могла, по-моему, даже пыталась спорить...

«Ну?!» — это мои товарищи под дверью. Реакцией на мой взволнованный отчет был общий вздох: «Ты что, это же профессор Бондарева, кинокритик!» Да, вступать на собеседовании в дискуссию с маститым киноведом, вероятно, не стоило...

И уж конечно, тогда я, клянувшая себя за непростительную дерзость и самоуверенность, и представить не могла, что наступит время, когда я буду работать в журнале «На экранах». Буду писать о кино и для кино... И придет день, когда я напишу о Ефросинье Леонидовне Бондаревой — своем любимом профессоре, Учителе. Об одном из самых лучших людей, с которыми свела меня жизнь.

«Этот фильм вы, наверное, никогда не увидите. Скорее всего, его не выпустят на широкий экран: в нем много откровенных сцен, натурализма... Но это настоящее произведение искусства, и я хотела бы, чтобы вы имели о нем представление. Поэтому я постараюсь пересказать его вам...».

На одной из лекций по истории кино Ефросинья Леонидовна Бондарева рассказывала нам о фильме Лилианы Кавани «Шкура», уточнив при этом, что вариант перевода «Кожа» неверен: в минуту смертельной опасности спасают именно шкуру, а не кожу... Она говорила о современном итальянском кино, о режиссере Лилиане Кавани, снявшей «Ночного портъе» и «Шкуру». О подлинном гуманизме, о ростках доброты, пробивающихся сквозь монолит жестокости...

Почему этот эпизод и рассказ Ефросиньи Леонидовны о фильме, который я все-таки – много позже – увидела, помнится так ярко, хотя прошло уже много лет?..

И что вообще приходит на память в первую очередь, когда мы говорим о наших учителях?..

Наверное, не строки их биографии и не названия написанных ими книг. Вспоминаются разговоры, отдельные фразы, уроки. По прошествии времени начинаешь понимать, что уроком было все это: и лекции, и «внешкольное» общение, и сдержанная похвала, и строгое замечание.

Преподавателей в каждом вузе десятки, большинство – хорошие профессионалы, опытные педагоги. Но память бережно сохраняет лишь немногие имена. Имена тех, кого в конце концов называют Учителями не скорые на признания студенты – бывшие и настоящие.

...А ведь никаких особых педагогических приемов профессора Бондаревой, наверное, не припомню. Но, может быть, самым впечатляющим педагогическим моментом была ее искренняя, непреходящая увлеченность своим делом. Неподдельный интерес к нам, молодым. И сама манера общения: недавние школьники довольно тонко реагируют на по-настоящему уважительный тон. При этом Бондарева никогда не заигрывала со студентами. Не пыталась казаться демократичнее, чем есть на самом деле. Не старалась понравиться. И еще: у нее никогда не было «любимчиков» — если она кого-то и выделяла, так только особой требовательностью.

Тем не менее, несмотря на строгость, Ефросинья Леонидовна не ставила «незачетов» и очень редко ставила двойки. Почему? Уже после окончания журфака решила спросить ее об этом. «Репрессивными мерами ничего хорошего не добьешься — по-моему, это очевидно. А встречаться по несколько раз с людьми откровенно незаинтересованными... неинтересно мне».

Заинтересованных, впрочем, всегда было больше. И были те, кто год за годом писал под руководством строгой и требовательной Еф-

росиньи Леонидовны сначала курсовые, потом дипломные работы, кто не прерывал связи с ней и после окончания журфака.

Сегодня те, кто считает себя учениками Бондаревой, редактируют газеты и журналы, работают на радио и телевидении, преподают... Без особого преувеличения их можно назвать национальной интеллектуальной элитой – причем в самых разных областях культуры.

Ее учениками называли и называют себя кинорежиссеры, народный артист Беларуси Игорь Добролюбов и лауреат Государственной премии СССР Виктор Дашук, известные документалисты Анатолий Алай и Ричард Ясинский, кинорежиссер-аниматор Олег Белоусов, писатели Иван Пташников, Анатолий Вертинский, Василь Зуенко, Геннадий Буравкин и Светлана Алексиевич, главный редактор «Советской Белоруссии», известный публицист Павел Якубович, кандидат филологических наук Ольга Медведева, завкафедрой литературно-художественной критики Института журналистики Белгосуниверситета Людмила Саенкова, доктора филологических наук Нина Фрольцова и Татьяна Орлова, гендиректор телеканала «ОНТ» Григорий Кисель, тележурналисты Владимир Куприенко, Виктор Дудко, Александр Доморацкий, киновед Игорь Авдеев, главный редактор журнала «На экранах» Людмила Перегудова, заместитель директора РИУ «Культура і Мастацтва» Антон Сидоренко...

Всех учеников профессора Бондаревой, вероятно, сейчас уже трудно припомнить: ведь Ефросинья Леонидовна преподавала на журфаке более полувека! Важнее другое: ученики ее помнят. И в наше неучливое, неуютное время, где, кажется, нет места сентиментам, всегда находили слова признательности человеку, который помог сделать первые самостоятельные шаги в профессии, направили, поддержал...

Наверное, многие могли бы подписаться под словами Нины Тихоновны Фрольцовой: «Это человек, благодаря которому я до сих пор чувствую себя ученицей. Мне приходилось разговаривать со многими нашими кинематографистами. Виктор Дашук, например, прямо сказал, что никогда не было бы кинорежиссера Дашука, если бы не было Бондаревой. По аналогии говорю: если бы в свое время Ефросинья Леонидовна не читала у нас курса истории кино и замечательных лекций по очерку и критике, никогда бы не было кинокритика Фрольцовой».

Сама Ефросинья Леонидовна, по ее же признанию, училась всю жизнь. Так получилось, что пятая из шестерых детей семьи Бонда-

ревых в неполных пятнадцать лет уехала из родной деревни Гапоново, что на Витебщине, в районный центр Лиозно, к тете. Там заканчивала школу и там же начала работать «по специальности»: на радио была диктором (читала в эфире и свои «информашки»), сотрудничала с районной газетой «Ленінскі сцяг» – корреспондентом и стиль-редактором.

...Немного странно представлять себе уважаемого профессора в те годы, но, судя по всему, девчонка была замечательная. Мало того, что кругом успевала проявлять собственные таланты, так еще и на хлеб себе зарабатывала, в ее-то годы: в своей школе была пионервожатой, получала за это целых 150 рублей!..

После окончания школы старший брат, который учился в прославленном, единственном на всю страну ЛИКИ (Ленинградский институт киноинженеров), повез выпускницу в город на Неве, в университет. Поступила на истфак — факультета журналистики в ЛГУ не было. Но вот проучиться дольше первого семестра не пришлось: тяжело заболела, вернулась на родину. И тут началась война...

...Весной сорок пятого худенькая светловолосая девушка, которая никак не выглядела на свои 23 года, поступала в Белорусский государственный университет, на факультет журналистики — на I курс, который... уже учился.

За плечами у нее была не только работа в лиозненской «районке», но еще и опыт организации самостоятельного коллектива. В общем-то, благодаря именно этому коллективу — двадцать девчонок, два хлопца, гармошки и мандолина — она впервые попала в Минск, на республиканский смотр художественной самодеятельности. Ребята победили на районном смотре (между прочим, их солистка, Людмила Ганестова, впоследствии стала известной белорусской певицей. Должно быть, хорошо выступали артисты из Лиозно!) и, окрыленные успехом, поехали в столицу.

Правда, наша активистка и заводила меньше всего рассчитывала на аплодисменты минской публики: она хотела продолжить учебу... Из документов на руках у абитуриентки Бондаревой, кроме характеристики и «отпускной» из газеты, были: сильно потрепанный студенческий билет истфака ЛГУ и книжка читателя библиотеки имени Щедрина. Зачетка вместе с аттестатом осталась в Ленинграде. Но ей зачли ее единственный довоенный семестр и приняли на уже набранный курс — как было не принять такую умницу!..

Она всегда старалась хоть чуть-чуть опередить время, как бы наверстывая упущенное за военные годы. Диплом защищала уже

будучи редактором-консультантом Кинокомитета при Совете Министров БССР. Можно ли сказать о любящем свое дело человеке, что он делает карьеру? Наверное, нет. По крайней мере, если речь идет о Бондаревой. Но, как бы то ни было, следующей серьезной ступенью в ее «карьере» стала должность главного редактора по производству фильмов Министерства культуры БССР. Как с юмором вспоминала об этом периоде Ефросинья Леонидовна, «чтобы соответствовать своим чиновничьим обязанностям, пришлось основательно выучить кино – его историю и теорию, производственный процесс. Вместе с изучением пришла увлеченность суматошной, беспокойной и всегда загадочной сферой деятельности. А с этим появилось желание писать про кино не только по служебному долгу. И оно, слава Богу, не пропало до сих пор...».

В 60-х годах Ефросинью Бондареву уже называли «известным кинокритиком», «ведущим киноведом». На практическом опыте работы в системе кино, знании его теории и истории родилась и докторская диссертация – «Проблемы белорусского киноискусства и печать». У нее было чему поучиться, и она была прирожденным педагогом: это подтвердили пятьдесят с лишним лет преподавания на журфаке.

Кинематографу она оставалась верной всегда. Уже будучи не совсем здоровой, находила силы и приходила в кино, старалась не пропускать «Лістапад» – ежегодный Минский международный кинофестиваль, на котором доброй традицией было поздравление любимого учителя с днем рождения. 25 ноября... Поздравления со сцены, аплодисменты зала, учитель – в тесном кругу учеников. Всегда роскошные букеты, всегда объятия и самые добрые слова.

Можно признаться?.. Чем старше становилась Ефросинья Леонидовна, тем легче выговаривалось и нежнее звучало – «дорогая наша», тем теплее и искреннее, тем буквальнее были пожелания здоровья, долгих лет жизни...

Именно с ноябрьским «Лістападам» совпала презентация в кинотеатре «Пионер» ее книги «От сердца к сердцу», посвященной режиссеру Виктору Турову. Прежде чем сделать дарственную надпись, Бондарева глянула на меня поверх очков, улыбнулась озорно... Я ничуть не лукавлю, сердце билось совсем по-студенчески: так смотрят в зачетку – что там? «Удовл.»? «Хор.»? Она написала: «...За то, что ты меня удивила».

Нужно ли говорить, как дороги мне эти слова – по сей день...

...Ефросинья Леонидовна воспитала благодарных учеников. Согласитесь, бывает и наоборот: благодарность вообще – не самое

прочное человеческое чувство. И не ждала она особой благодарности ни от кого из тех, в кого вложила свою душу. Но настоящее добро возвращается. И ее лучшие ученицы оставались рядом даже в самые тяжкие минуты, когда немощь физическая уже брала верх над ее яркой личностью, ее сильным характером.

Мы всегда будем вспоминать ее с нежностью, нашу Ефросинью Леонидовну, Фрузу, Фросю. И всегда будем ощущать ее присутствие – в написанных ею книгах, в кинематографе, который она так любила. В нас самих и нашем желании не растерять и умножить все, чем она смогла поделиться. Спасибо.

Ядвига Лукашик

**К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ И АРТ-ЖУРНАЛИСТИКИ
(в рамках диссертационного исследования
«Художественная критика в Беларуси 1980–2000-х гг.»)**

Статья представляет собой часть диссертационного исследования в области художественной критики. Поскольку художественная критика тесно соприкасается с журналистикой, в статье анализируется ситуация, сложившаяся вокруг арт-журналистики и художественной критики в Беларуси, выявляются отличия (в сфере взаимоотношений с публикой, различия целей) и схожесть этих дисциплин, подчеркивается важность взаимовыгодного сотрудничества.

Y. Lukashik

The article is the part of thesis dedicated to the problems of modern Byelorussian art criticism. The art criticism has strong bond with journalism. In the article the author analyzes the situation between and around art criticism and art journalism, output differences (in the relations with the public, the difference purposes) and the similarity of these disciplines. The author stresses the importance of mutual cooperation.

Журналистика (мы не имеем в виду таблоиды, поскольку в них, по определению, содержится серьезная информация о мире искусства не может), представляет собой область, во многом противоположную искусствоведению. Ее определяют как часть системы СМИ, «актуализацию мировоззрения социальных групп средствами подбора фактов, оценок и комментариев, которые злободневны и значительны в данное время» [1]. Поскольку в нашей работе речь идет об арт-журналистике, то необходимо определиться с понятием.

В последнее время популярным стало понятие «арт-журналистика», однако точного определения авторы, употребляющие данное понятие, не дают. Из контекста ясно, что под *арт-журналистикой* понимается часть журналистики, освещающая события мира искусства и культуры.

Л. Саенкова неразрывно связывает критику и журналистику, говоря о том, что само возникновение критики и формирование ее основных черт связано со становлением и развитием прессы. Саенкова также определяет критику как «особую журналистскую профессию» [2, с. 89], а другие исследователи (более раннего периода, к примеру, О.Ш. Сент-Бев, XIX век) вообще ставят между художественной критикой и журналистикой знак равенства. По нашему мнению, арт-журналистика и арт-критика – не одно и то же, несмотря на то, что полем деятельности для критики также выступают разнообразные печатные издания. И здесь необходимо разделить арт-критику на Западе и арт-критику постсоветского пространства.

За рамками теоретических рассуждений ситуация такова. В западном мире – США, Европе – критику приравнивают к журналистике, и уровень критических статей даже в популярных журналах и еженедельных газетах очень высок. В Беларуси, как и в России, большинство критиков являются не просто профессиональными искусствоведами, но и зачастую кандидатами наук, потому традиционно в исследованиях критику отделяют от чистой журналистики, поскольку в большинстве своем арт-журналисты не имеют специального образования в сфере искусства. Арт-журналист – специалист широкого профиля, и потому «он в определенной степени некомпетентен» [3]. На наш взгляд, белорусскую критику нельзя с полным правом называть журналистикой, поскольку формат, язык статей, глубина теоретического анализа, наличие специализированных (не общедоступных) изданий, используемые жанры и заметная отдаленность критики от публики приближают ее к искусствоведению.

Если говорить о других отличиях критики от арт-журналистики, помимо профессиональных познаний в сфере искусства, то арт-журналистика наделена эмоциональностью и субъективностью в большей степени, нежели критика. Ее основная задача – популяризация искусства, информирование публики о том, чем живет художественный мир, ответы на вопросы «кто», «что», «когда», «где», «почему» и «как». Арт-журналистику интересует личность художника как человека эпатажного, ее привлекают коммерчески успешные проекты, сенсации.

Различия проявляются также в сфере взаимоотношений с публикой, с которой и у критика, и у журналиста отношения весьма непростые. Задача журналиста – заинтересовать аудиторию, захватить ее внимание посредством эмоциональности и живости текста, и в итоге *повысить тиражность* издания. Приведем мнение российского искусствоведа Е. Плавинской: «Журналистика требует звезд, но она же на самом деле их в некоторой степени и создает. С оговорками, потому что мнение масс и профессионального сообщества игнорировать все-таки невозможно. Мнение широкого зрителя по поводу изобразительного искусства известно. Оно, кстати сказать, не меняется уже много десятилетий» [4]. Критик руководствуется более «высокими» целями – он продвигает не издание, а *художника*, к чему его подталкивает развивающийся арт-рынок. В любом случае, и критик, и журналист идут на поводу у ситуации, приспосабливаясь к меняющейся действительности, в которой массовый читатель ищет, прежде всего, развлечений.

Идеальный же критик стремится образовывать, наставлять аудиторию, прививать ей вкус и умение отличать банальное и обыденное в искусстве от гениального (идеальный журналист также выполняет просветительскую функцию). Белорусские критики и журналисты были очень близки к этому образу в начале 1990-х. Если арт-рынок продолжит развиваться стремительными темпами, можно прогнозировать превращение одной части критиков в импресарио художника, а другой – в историков искусства. Однако белорусский арт-рынок развивается весьма умеренными темпами, потому, на наш взгляд, такие глобальные перемены ожидают белорусскую критику нескоро. В целом, говоря о перспективах критики, в среде исследователей нет однозначного мнения на этот счет.

У белорусской (и мировой) критики и журналистики много общих проблем, например, снижение культурного уровня публики. Как замечают исследователи, важным процессом в современном мире, особенно для государств постсоветского пространства, стали своего рода деструктивные процессы в сфере журналистики, когда последняя приспосабливается к публике, выполняет сервильную функцию.

Еще в 1987 году А. Зись писал о «традиционной журналистской критике», которую отличает недостаточность «теоретического базиса» и неспособность «занять дистанцию» по отношению к художественному явлению [5, с. 22]. К сожалению, сегодня ситуация не изменилась: очень многие арт-журналисты знают свой предмет приблизительно, само искусство видится им областью, для освеще-

ния которой специальных знаний не требуется. Анализ, основанный на осмыслениях тенденций, обобщении, в 1990–2000-е годы уступает место крайнему субъективизму, эмоциям. М. Князева отмечает следующие способы, которыми пользуются арт-журналисты в текстах о культуре: «кассово-массовый, психиатрический, кухонно-аналитический» [6, с. 135]. Ввиду всех вышеперечисленных тенденций в рассматриваемый период культурный потенциал СМИ пошел на убыль, что сказалось на состоянии культурных потребностей общества. Эти процессы стали заметны не только в нашей стране, но и в западном мире. Однако там ситуация постепенно исправляется: на профессиональном уровне арт-журналистов стали готовить с 2005 г., когда Сиракузский университет основал «Goldring Arts Journalism Program», первую программу для получения официальной степени арт-журналиста.

В силу таких особенностей белорусской критики, как замкнутость, ограниченный круг авторов, высокая степень научности, нам видится необходимым расширение ее сотрудничества именно с арт-журналистикой. Взаимовыгодное сотрудничество не является чем-то принципиально новым. Сближение художественной критики и арт-журналистики для белорусской действительности станет весьма полезным, добавив престижа журналистике и способствуя расширению круга читателей критических статей. В то же время речь не может идти о простом «смыкании» журналистики и критики, поскольку это грозит снижением теоретического уровня последней. Процесс взаимодействия должен происходить на высоком профессиональном уровне, в рамках конференций и встреч. В России, к примеру, в последние несколько лет стали востребованными и популярными семинары и тренинги, на которых профессиональные (это очень важный момент) критики и журналисты общаются и обмениваются опытом.

Литература

1. Журналистика//Академика: словари и энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/87564/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>. – Дата доступа: 28.08.2011.
2. Саенкова, Л.П. Литературно-художественная критика и журналистика / Л.П. Саенкова // Веснік Бел. дзярж. ун-та. Сер.4. Філалогія, Журналістыка. Педагогіка. – 2009. – № 1. – С. 87–91.
3. Кантор, А. Искусствознание и художественная критика / А. Кантор / Российская федерация. Профессиональный союз художников: Единый художественный рейтинг [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: <http://rating.artunion.ru/article20.htm>. – Дата доступа: 12.10.2011.

4. Плавинская, Е. О художественной критике от первого лица / Е.Д. Плавинская // Журнальный зал. Русский толстый журнал как эстетический феномен [Электронный ресурс]. – 2001. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/1/plavin.html>. – Дата доступа: 21.04.2011.
5. Методологические проблемы художественной критики / Ред. А.Я. Зисъ. – М.: Искусство, 1987. – 334 с.
6. Князева, М.Л. СМИ в контексте культуры: некоторые опасные тенденции / М.Л. Князева // Журналистика-2005: на пересечении времени и пространства: материалы 7-й Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию Белорусского радио и 50-летию Белорусского телевидения (Минск, 1–2 дек. 2005) Вып. 7 / Редкол.: С.В. Дубовик (отв. ред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2005. – С. 134–137.

Полина Лучинина

ЭЛЕМЕНТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В АНГЛИЙСКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ЭССЕ XVIII ВЕКА НА ОРИЕНТАЛЬНУЮ ТЕМУ

Данная статья посвящена проблеме исследования английского периодического эссе XVIII века на восточную тему как особого синтетического жанрового образования, объединившего в себе элементы художественной литературы, публицистики и литературной критики, на примере работ Дж.>Addison, О. Голдсмита и У. Годвина предпринимается попытка осмысления жанра эссе об искусстве как разновидности художественно-критического эссе.

P. Luchinina

The given article is devoted to the problem of English oriental essays of the eighteenth century study as particular synthetic genre formation which combines the elements of fiction, journalism and literary criticism; it makes an attempt to comprehend a genre of essay on art as a variety of art-critical essays on the material of periodical publications of J. Addison, O. Goldsmith, and W. Godwin.

Английская журнальная периодика своим становлением и развитием во многом обязана эпохе Просвещения. Как концептуальные периодические издания, журналы, точнее – «листки», иногда

тематически объединенные в очерковые циклы [1], стали одним из основных средств распространения просветительских идей. Ориентированные на литературную, театральную или политическую жизнь общества, прообразы современных журналов предполагали расширение географического и культурного кругозора, более широкое и универсальное понимание «общечеловеческой» природы разума, не ограниченного узкими местными национальными и историческими рамками.

Своевременные поиски новых жанров и языковых средств художественной выразительности в контексте просветительской мысли начала XVIII столетия, необходимость в расширении читательской аудитории и претензии на формирование литературных вкусов, а также исторически обусловленный интерес общественности к культуре стран Востока [2] побудили английских публицистов обратиться к жанрам восточного очерка, характеризующимся широким диапазоном «развлекательных сюжетов» и «внешней декоративностью обстановки» [3].

Несмотря на полемику вокруг условной отнесенности данных эссе к ориентальной тематике (М.П. Конант, П. Караччиоло, Сари Макдисси) [4], восточная направленность подобных опытов проявилась в жанре «восточной повести», возникновению которого способствовал единственный в то время «источник знакомства европейцев со сборником арабских сказок» [5] – перевод на французский язык «Тысячи и одной ночи» А. Галлана (*«Les Mille et une Nuit: Conte Arabes»*) в 1704–1717 гг. [3]. Подкрепленный опытом колониальной политики Англии и Франции, описаниями путешественников, масштабностью первых востоковедческих трудов рубежа веков («Восточная библиотека», энциклопедический словарь французского ориенталиста д'Эрбело, 1697), интерес к Востоку не мог не коснуться литературных кругов Европы, что обеспечило французской интерпретации экзотических арабских сказок огромный международный успех [6]. Вслед за выходом в свет английского варианта сборника сказок *Arabian Nights' Entertainments*, «по пятам за оригиналами» [3] последовали переводы турецких, персидских, татарских, китайских, перуанских и других текстов сказок, которые вскоре уступили место отдельным ориентальным очеркам-переводам сказок, очеркам-стилизациям и мистификациям на восточную тему, а также самостоятельному творчеству на восточные мотивы.

Так, одновременно в рамках английской литературы и публицистики XVIII столетия функционировало особое жанровое образование – периодическое эссе на ориентальную тему, которое долж-

но было не только соответствовать запросам общества, как сегмент газетно-журнальной периодики, но и оставаться жанром художественной литературы того времени, объединяя просветительскую мораль и востребованный общественностью восточный сюжет.

Литературные права жанр эссе приобрел лишь на этапе оформления литературной критики [7], хотя у его истоков стояли Ф. Бэкон, Дж. Локк, Дж. Донн, Б. Джонсон [8], причем традиционное «монтеневское отцовство» эссе, с античности развивавшегося в условиях «индивидуальных реакций» на исторический опыт, до сих пор оспаривается в научных кругах [9].

Отличительными чертами эссе как «национальной модели жанра» [7], стала особая, свободная организация текста и развития мысли, единичные и автопортретные наблюдения над личностью, субъективность индивидуального видения и описания действительности. Осваивая роль одного из ведущих жанров, эссе получило широкое распространение и одновременно способствовало перестройке всей жанровой системы английской литературы эпохи [7]: так появились эссе-скетчи, эссе-медитации, лирические, философские, литературно-критические эссе; дневники, исповеди, рассуждения и рассказы, а также периодические сочинения: очерки, журнальные статьи, рубрики, книжные обзоры [10]. Всё это было отнесено к одной жанровой форме, что доказывало «принципиальную внежанровость» эссе [3].

Для английской литературы XVIII столетия жанр эссе не был радикально новым явлением, и ориентальная тематика, к которой впервые обратились такие эссеисты, как Дж. Аддисон, Р. Стил, А. Поуп, С. Джонсон, в силу сюжетного многообразия представлявших ее произведений, оказалась универсальным средством художественного воплощения авторского замысла, позволившем английским публицистам, используя опыт предшественников, совместить нравоучительность просветительской мысли с традиционной эссеистической субъективностью, социальной ориентированностью и свободой повествования.

Следует отметить, что освоение периодических изданий стало важным этапом развития английской литературной критики, и уже на базе периодических эссе эпохи Просвещения формировались и литературно-критические стандарты (Дж. Аддисон, Р. Стил, С. Джонсон) [11].

В связи с этим можно выделить особую разновидность данного жанра – эссе об искусстве, точнее, его прототип, разработанный только во второй половине XIX века создателями «эстетической

критики» и эстетизма в английской литературе [12], предполагающий рассмотрение его в контексте художественно-критического эссе.

Примеры такой жанровой формы можно обнаружить в эссеистике Дж. Аддисона, например в одной из работ (*Essays on Imagination, fifth essay*), представляющей собой размышления об искусстве архитектуры (The art I mean is that of architecture...), публицист утверждает, что современные архитекторы в мастерстве своем уступают зодчим древности, в особенности – зодчим восточного происхождения (...we find the ancients, especially among the eastern nations of the world, infinitely superior to the moderns), и использует ориентальный прием, перечисляя восточные культурно-исторические реалии: монументальные сооружения древнего мира, среди которых – знаменитые «висячие сады» Вавилона (...what could be noble than the walls of the Babylon, its hanging gardens...), египетские пирамиды (In Egypt we still see their pyramids which answer to the descriptions that have made of them...), Великая китайская стена (The wall of China is one of those eastern pieces of magnificence...). Далее, рассуждая о величественности современных строений (greatness of manner in architecture), он говорит, что воображение наше довольствуется лишь чем-то значительным, незаурядным или прекрасным (... there is nothing in this whole art which pleases the imagination, but as it is great, uncommon, or beautiful) (the Spectator, № 415) [13], – без этого немислимо и само искусство.

В другом эссе (*the Spectator*, № 327) Дж. Аддисон, рассуждая о литературном наследии Дж. Мильтона, сравнивает восточную и европейскую литературные традиции, говоря о том, что в диалогах между Адамом и Евой в «Потерянном рае» автор поэмы часто обращается к Песни Песней, наполненной благородным духом восточной поэзии, совсем отличным от того, что характеризует произведения Гомера, которого относят к современникам Соломона (I cannot but take notice that Milton, in conferences between Adam and Eve, has his eye very frequently upon the book of Canticles, in which there is a noble spirit of eastern poetry, and very often not unlike what we meet with in Homer, who is generally placed near the age of Solomon) [14].

Во второй половине столетия к эссе об искусстве обращались Уильям Годвин и Оливер Голдсмит.

Например, в 15-м эссе, посвященном читательским вкусам и предпочтениям (*The Enquirer, Essay XV, Of Choice in Reading*), У. Годвин пишет о том, что существует особый дух, присущий ли-

тературным шедеврам, он витает вокруг нас и передается от человека к человеку, а потому неизбежно оказывает сильное влияние, даже против нашей воли. В доказательство эссеист приводит образ мудрейшего китайского императора, который мог быть обязан своими волевыми качествами и проницательностью произведениям Мильтона и Шекспира, даже если никогда и не слышал их имен (I cannot tell that the wisest mandarin now living in China, is not indebted for part of his energy and sagacity to the writings of Milton and Shakespear, even though it should happen that he never heard of their names) [15].

О. Голдсмит одно из своих эссе посвящает вопросу о происхождении поэзии (*On the Origin of Poetry*), где, затрагивая тему национальных обычаев, упоминает о том, что, например, в Древнем Египте празднования в честь бога Аписа сопровождались танцами и пениями гимнов (The ancient Egyptians celebrated the festivals of their god Apis with hymnes and dances.). Исследуя традиции поклонения различных народов их божествам, автор обращается и к суфийским вращающимся дервишам (The Mahometan Dervise dances to the sound of the flute, and whirls himself round until he grows giddy, and falls into a trance), и к китайскому народу, предпочитающему торжественные шествия с песнопениями и инструментальной музыкой (The Chinese celebrate their grand festivals with processions of idols, songs and instrumental music.), и к кафрам, называемым готтентотами, совершающим религиозные обряды (какими бы они ни были) с песнями и танцами (... solemnize their worship, such as it is, with songs and dancing), чтобы прийти к выводу о том, что поэзия является универсальным средством, с помощью которого все народы выражают свои представления о мире (...poetry is the universal vehicle, in which all nations have expressed their most sublime conceptions) [38].

Таким образом, английское ориентальное эссе XVIII века как сложное межжанровое образование вобрало в себя элементы художественной литературы, публицистики и литературной критики, обусловив определенную жанровую специфику эссе об искусстве как художественно-критического эссе.

Литература

1. Елистратова, А. А. Нравописательная журналистика: Английская литература XVIII в. / А. А. Елистратова // История всемирной литературы. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 5. – 1988. – С. 36.
2. Лучинина, П.Ю. Ориентальные приемы в английской публицистике раннего Просвещения (на примере очерков в журнале «Опе-

- кун») / П.Ю. Лучинина // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения. – Вып. 4. – Материалы XVIII Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС пресс, 2012. – С. 51.
3. Жирмунский, В.М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести / Литературные памятники. – Л.: Наука, 1967. – С. 273.
 4. Лучинина, П.Ю. Псевдоориентальное в английских восточных эссе эпохи Просвещения / П. Ю. Лучинина // Всемирная литература в контексте культуры: сб. науч. трудов по итогам XXIII Пуришевских чтений. – М.: Типография «Старая Вятка», 2011. – С. 121.
 5. Салье, М. Послесловие к «Тысяче и одной ночи» / М. Салье // Арабские сказки. Тысяча и одна ночь. Полное издание в 2-х томах. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2010. – С. 1259.
 6. Лучинина, П.Ю. Просветительские идеи в английских ориентальных очерках XVIII в. (на примере творчества Дж. Хоксуорта и Дж. Уортона) / П.Ю. Лучинина // Всемирная литература в контексте культуры: сб. науч. трудов по итогам XXII Пуришевских чтений. – М.: МПГУ, 2010. – С.27.
 7. Березкина, В.И. Из истории жанра эссе в английской литературе XVIII века (К проблеме исторической поэтики жанра) / В.И. Березкина // НДВШ: Филологические науки. – № 4. – М., 1991. – С. 49–50.
 8. Лучинина, П.Ю. К вопросу о типологии английских периодических эссе XVIII века на ориентальную тему / П.Ю. Лучинина // Вестник Вятского государт. гуманитар. ун-та. Филология и искусствоведение. – 2012. – Вып. 2 (2). – С. 132.
 9. Липина (Березкина), В.И. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII–XVIII веков: автореф. дис. ... д. филол. наук: 10.01.01 / Виктория Ивановна Березкина. – М., 1990. – С. 2, 13.
 10. Бочкарева, Н.С. Жанровый синтез в эссеистике Обри Бердсли («Искусство рекламного щита» и «Перспектив для Вольпона») / Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева // Вестник Пермского ун-та. – 2009. – Вып.1. – С. 62.
 11. Shaw, H. Concise. Dictionary of Literary Term / H. Shaw. – NY: Vc-Graw-Hill, inc, 1972.
 12. Поляков, О.Ю. Литературные референции в «Журнале джентльмена» П. Моттэ и «Афинском вестнике» Дж. Дантона / О.Ю. Поляков // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы науч. конф. Серия «Symposium». – Выпуск 8. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 123.
 13. Загороднева, К.В. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03 /

Кристина Владимировна Загороднева. – Екатеринбург, 2010. – С. 3–4.

14. The Spectator. A New Edition with Biographical Notices of the Contributors. – Complete in One Volume. London, 1852. – P. 477–479.
15. The Works of Joseph Addison: the Spectator, no. 315–635. Complete in Three Volumes. Vol. II. – NY, 1837. – P. 22.
16. The Enquirer, Reflections on Education, Manners, and Literature in a series of essays, by William Godwin. – London, 1797. – P. 140.
17. The Miscellaneous Works of Oliver Goldsmith of Oliver Goldsmith, M.B.: The bee. Essays. An enquiry into the present state of polite learning in Europe. Prefaces and introductions. – In Four Volumes. – Vol. I. – London, 1837. – P. 273.

Наталля Лысова

НОВЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ КРЫТЫЧНАГА АНАЛІЗУ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (на матэрыяле сучаснай крытыкі)

У артыкуле разглядаюцца метады аналізу сучаснай беларускай літаратуры. Спрабуючы аглядзіць змены у сучасным літаратурна-крытычным працэсе, аўтар сцвярджае распаўсюджанасць самых розных метадаў аналізу і іх дыфузіі. Аксіялагічны, ацэначны, падыход да літаратурнага твора ўсё часцей заменены сёння на акцэнтны, намінацыйны, ці фармальны. Гэта вядзе і да зместавай размежаванасці крытычнага і мастацкага тэкстаў, і да стварэння новага тэксту або да так званай «новай» крытыкі. Максімальнае абагульненне, схематычнасць і эскізнасць, ці эсэістычнасць, погляду на літаратурныя творы з'яўляюцца ўмовамі «паэтызацыі» літаратуразнаўчых тэкстаў, фрагментарнасці даследаванняў. Аналіз канкрэтнага мастацкага тэкста пераўтвараецца ў працэс стварэння новых паняццяў і ракурсаў бачання літаратурнага працэсу, у адлюстраванне мыслення сучасніка наогул, пісьменніка і літаратурнага крытыка.

N. Lysova

The article explores the methods of analysis in modern Belarusian literary studies. The author attempts to survey changes within modern literary and critical development and argues the dissemination of different analysis methods and their interpretation. Evaluation approaches to a literary work are often replaced with accentual, nominative, or formal ones. This leads to the content differentiation between critical

and literary texts, and to the creation of a new text or the so-called "new criticism". Maximal generalization, sketchiness, or essay style in considering the literary work are the conditions for the poeticization of philological texts and the fragmentariness of research. Analysis of particular literary text turns into a the process of creation of new concepts and perspectives of the new literary process, into a reflection of a writer's mode of thinking, literary critic or a contemporary in general.

Шырокае распаўсюджванне такой логікі літаратуразнаўчага даследавання, пры якой выкарыстоўваюцца не толькі менавіта літаратуразнаўчыя, але і лінгвістычныя, культуралагічныя, гістарычныя, філасофскія, псіхалагічныя, сацыялагічныя паняцці, тэрміны і тэзісы, з'яўляецца, канешне, адлюстраваннем агульных культурных зменаў. Мы сёння жывем у дыскурсе культурнай шматстайнасці. Працэсы дыфузіі метадаў літаратуразнаўчага аналізу супадаюць з пашырэннем кантэксту існавання беларускай літаратуры. Ён робіцца сусветным не толькі геаграфічна, але і сутнасна, гістарычна, культурна. У такім кантэксце пашыраецца, разам з перакладчыцкай практыкай літаратурнага працэсу (сучасны прэзідэнт Барыс Пятровіч на адной з сустрэч з чытачамі заявіў аб перакладах сваіх твораў на паўсотні моў свету, амаль усе «бум-бам-літаўцы», або маладыя літаратары 1990-х гг. маюць нямецка-моўныя пераклады, выдаюць свае вершы ў сумесных з замежнымі паэтамі зборніках), і супастаўляльны, і кантэкстуальны, і тыпалагічны прынцыпы даследавання айчынай літаратуры. Пашыраюцца і даследаванні, дзе разам з аналізам мастацкіх тэкстаў аўтары паглыбляюцца ў філасофскія і культуралагічныя праблемы. Перад аўтарам даклада стаяла задача адказаць на пытанні, чаму і як адбываюцца працэсы дыфузіі метадаў аналізу літаратурнага твора.

Сучасны літаратурны працэс адбываецца ў сітуацыі дзяржаўнай незалежнасці. Канешне, сёння актуалізуюцца даследаванні нацыянальнай праблематыкі твораў, якія патрабуюць метадаў сумежных навук, што вывучаюць нацыянальныя мову, гісторыю, этнаграфію і г.д.. Прыкладамі падобных даследаванняў могуць быць і наступныя выданні. Напрыклад, з'явілася гістарычнае даследаванне беларускай літаратуры 1920–1930-х гг. – кніга пісьменніцы Людмілы Рублеўскай і гісторыка Віталія Скалабана «Время и бремя архивов и имен». Прызнаны аўтарытэт у гістарычным літаратуразнаўстве Міхась Мушынскі ў сваёй рэцэнзіі на кнігу «Калі загаварылі маўклівыя сведкі часу», змешчанай у часопісе «Полымя» (2010 г.,

№9), адзначае яе навізну не толькі ў самім матэрыяле, але і ў форме падачы гэтых новых архіўных тэкстаў. Ён гаворыць аб прыкметах мастацкасці навуковага даследавання, падкрэслівае эмацыйнасць аповеду з пэўнымі рысамі драматызацыі. Гэта безумоўна так. І, напэўна, менавіта такі прыныч адлюстравання гісторыі беларускай літаратуры натхніў аўтараў на паралельнае стварэнне і рамана «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» (аўтар – Л. Рублеўская), і гістарычнай драмы «Людвіка і Фабіян» (аўтары – Л. Рублеўская і В. Скалабан), і шэрагу артыкулаў ў газеце (Л.Рублеўская – «СБ. Беларусь сегодня»).

У наш час новага адкрыцця «спецархіўных» дакументаў з’яўляюцца і аўтарскія выданні з тэксталагічным аналізам. Звычайна такія працы з-за цяжкасці і аб’ёму даследавання патрабуюць калектыву аўтараў. Але сучасныя ўмовы сувязі з рознымі крыніцамі дазволілі і журналістам спачатку выдаваць артыкулы, а потым і кнігі падобных даследаванняў. Напрыклад, С. Шапран публікуе розныя варыянты фрагментаў тэкстаў ваенных аповесцяў В. Быкава («Васіль Быкаў: Гісторыя жыцця ў дакументах, публікацыях, успамінах, лістах»), пратаколаў, лістоў і г.д.; а Г. Лабадзенка – выдае рукапіс літаратурнай легенды У. Караткевіча «Ладдзя роспачы» з каментарыям і цэнзурнымі праўкамі («Караткевіч У. Ладдзя роспачы. Навела / Першае непадцэнзурнае выданне»). Праўда, тэксталагічны (беглы-журналісцкі) аналіз гэтых даследаванняў суседнічае, у першым выпадку, з выкладаннем гісторыі савецкага часу або яе крытыкі, а ў другім, – з параўнаннем беларускамоўнага літаратурнага тэксту з яго перакладам на рускую мову.

Як бачым, літаратуразнаўчы аналіз пашыраецца, пераўтвараецца ў аналіз гісторыка-сацыяльны ці ў мастацкі тэкст. Тэма нацыянальнага мастацтва набывае сэнна геапалітычныя памеры, таму не можа абысці і філасофскую, культуралагічную праблематыку. Часта нацыянальныя праблемы цесна звязаны з этнаграфічным, палітычным, гістарычным, культуралагічным навуковымі даследаваннямі, таму абыйсці гэтыя навуковыя напрамкі не можа і даследчык нацыянальнай літаратуры. Літаратура, як этнаграфія, сацыялогія, культуралогія і яшчэ шэраг грамадазнаўчых навук, вывучае народ. Але кожная з іх мае свой пункт гледжання, са сваім паняццёвым апаратам, а літаратура мае «ўсіх разам». І даследаваць мастацкае народазнаўства – гэта задача ўсяго літаратуразнаўства, а не аднаго артыкула. Немагчыма расказаць у адной рэцэнзіі аб тым, як у беларускай прозе ХХ стагоддзя адлюстраваны і сацыяльныя адносіны, і традыцыйная культура, і

рэлігійныя звычаі, і культура побыту, і пра гістарычную псіхалогію народа ці народаў (калі гэта шматнацыянальная краіна) не забыць. Можа атрымацца хіба дыскурсіўны аналіз, з наяўнасцю шматлікіх паняццяў, тыпалогій і класіфікацый.

Ва ўмовах гуманітарызацыі працягваецца пранікненне ў літаратуразнаўчы аналіз тэматыкі і метадаў іншых навук: псіхалогіі, сацыялогіі, культуралогіі, лінгвістыкі і інш. Літаратурныя творы становяцца, напрыклад, у эпіцэнтр дыскусій пра гендэрныя праблемы грамадства. Аўтары аналізу такіх твораў часта падмяняюць размову аб мастацкай значнасці параўнаннем ў тэкстах жаночых (фемінных) і мужчынскіх (маскулінных) сімвалаў ў мове, дзеяннях ці каларыстычных прыкметах. Рэцэнзіі Т. Фіцнер, С. Калядкі, Г. Кісліцынай, Т. Лук'янавай і інш. жаночай (аўтарскай) беларускай паэзіі і прозы ўводзяць ў айчыннае літаратуразнаўства, па словах Т. Фіцнэр, «альтэрнатыўны традыцыйнаму спосаб прачытання твораў» [1, с. 3]. Але такі падыход тэматычна абмяжоўвае самі літаратурныя творы, хаця і насычае тэкст даследавання новымі паняццямі, крытэрыямі. Сувязь паміж пісьменнікам ці пісьменніцай як аўтарамі твораў і чытачамі ці крытыкамі пераўтвараецца ў, так бы мовіць, скажоны дыялог: суб'яднікі не прытрымліваюцца адзінай тэмы, яны вырашылі пагаварыць аб усім, а літаратурны твор – стымул да такой размовы. Так, на мяжы стагоддзяў у айчынным літаратурным працэсе незвычайна пашыралася жаночае аўтарства, у першую чаргу беларускай прозы (асобныя аўтарскія кнігі і калектыўныя жаночыя зборнікі – «Жанчыны выходзяць з-пад кантролю», «Пакахай мяне, калі ласка...», «Дамы и кавалер»), але гэта ніяк не гаворыць аб актуалізацыі «жаночага» ці «фемінісцкага» пытанняў у беларускай літаратуры. Наадварот, беларуская жаночая літаратура ў большасці сваёй рэпрызентуе сябе як нацыянальная, патрыятычная і рэлігійная (творы С. Аляксеевіч, В. Бабкавай, Н. Бабінай, І. Жарнасек, В. Іпатавай, М. Мартысевіч, Л. Рублёўскай і інш.).

Наяўнасць дыскурсіўнага аналізу выклікана і самой літаратурай постмадэрнісцкага, ці сучаснага, перыяду. Шырокі кантэкст сучаснага твора патрабуе ведання не толькі сусветнай літаратуры, але і жывапісу, і правапісу, і палітыкі, і сусветнай культуры наогул. Патрабуе валодання метадамі кантамінацыі, цытавання, імітацыі, якімі створана падобная літаратура. Словамі аднаго з крытыкаў: «Атрыбут постмадэрнізму – гульня. І пісьменнікі – адрываюцца... А што крытыкі – ня людзі? Ці яны не былі дзецьмі?...» [2, с. 298].

Новыя ўмовы дыялогу з чытачамі, арыентаваныя ўсё настойлівей на іншыя камунікацыі (не вербальную, а візуальную, акустыч-

ную, віртуальную), дыкуюць і тэматычную, стылёвую разнастайнасць крытычных водгукаў на творы сучаснай літаратуры. Як піша той жа крытык Ігар Запрудскі: «Для нашых сучаснікаў характэрна барочнае сьветабачаньне, з яго агнастыцызмам, удыганьнем перад містыкай, кампіляцыйнасьцю тэкстаў, культам слова і імкненьнем ствараць нейкі паралельны мастацкі сьвет, дзе пануе парадак, а не хаос» [2, с. 298]. Таму і з'яўляюцца суб'ектыўна ўпарадкаваныя працы даследчыкаў, большасць з якіх арыентуецца не на метады, а на сваю фантазію.

Нават сучасныя літаратуразнаўчыя працы ўсё цяжэй класіфікаваць менавіта як «навуковае даследаванне» ці «публіцыстычнае выступленне». Таму і ўзнікаюць новыя назвы, вызначэнні саміх даследчыкаў. Іншы раз пад вокладкай «падручніка» хаваецца зборнік артыкулаў. Так Алесь Бельскі ўкладае кнігу для «выкладчыкаў ВНУ, настаўнікаў і студэнтаў» «Беларуская літаратура XX стагоддзя. Гісторыя і сучаснасць» як зборнік метадычных парад (агульных заўваг, спісаў тэкстаў, тэматыкі лекцый, практычных заняткаў) і артыкулаў пра творчасць асобных паэтаў (Я. Сіпакова, А. Астрэйкі, В. Маракова, Л. Галубовіча, Л. Геніюш і інш.), пра філалагічнае літаратурнае пакаленне, пра «незвычайны і загадкавы жанр» балады. У падручніку знаходзіцца месца і, па вызначэнні самога аўтара, «незвычайнаму дыялогу за кубачкам кавы» крытыка і Музы аб сённяшнім дні беларускай паэзіі [3, с. 197].

Такі вядомы літаратуразнаўца, як Яўген Гарадніцкі, свае фрагментарныя даследаванні беларускай літаратуры абагульняе пад назваю «Тэксты жыцця, жыццё тэкстаў», дзе нічым не звязвае свае запісы – ні аднолькаваасцю тэмы, ні стылістычнай ці жанравай тоеснасцю. Ён прытрымліваецца эсэістычнай ці дзённікавай формы. Тады і атрымліваецца такая паслядоўнасць, напрыклад: пасля аднясення верша Максіма Багдановіча «Хмурыя, цёмныя гудзяць і шэпчуць елі...» да цыклу эратычных вершаў, наступны запіс – пра адмысловае, біблейнае, значэнне сімволікі вячэры партызанаў напярэдадні выканання задання і Вялікадня ў аповесці Васіля Быкава «Круглянскі мост». Эратычнае і рэлігійнае існуюць у кнізе побач.

А літаратуразнаўца Пятро Васючэнка вызначае свае літаратуразнаўчыя тэксты як «пятрогліфы» і «філалагемь», пры гэтым ён гуляе з сэнсамі слоў і асабістых імёнаў і занятку. Так, філалагемы вызначаюцца як «адбіткі святла ад Першаслова» [4, с. 5], што нараджаецца на падставе міфалагем, ці літаратурнага працэсу; а сэнс «пятрогліфа» вызначаецца сэнсавасцю камення (ці імёнаў).

Пётр), як піша аўтар – яго «звышпаканічнасцю, звышмэстасцю, звышэканоміяй, звышглыбінёй» [4, с. 78]. Новыя назвы і формы аналізу зразумела цягнуць за сабою і сэнсавыя, метадалагічныя змены. Усё часцей у цэнтры даследавання не традыцыйныя тэматыка і форма, а сімвалы ці знакі культуры, на глебе якой узнікаюць літаратурныя творы. Такім чынам, літаратуразнаўчы аналіз скіроўваецца ў рэчышча семантычнага даследавання. Менавіта такі акцэнт даследавання дазваляе глядзець на літаратурны працэс «не знутры, а збоку» – максімальна абагульнена, схематычна ці эскізна.

Адраджаюцца нават такія старыя назвы-формы вульгурынасацыяльнай крытыкі, як «анкета» і «суд». Сёння яны набываюць іншы характар, філасофска-эсэістычны або іранічна-гратэскны. Так, дзве рэцэнзіі на кнігу вершаў Ярыны Дашынай крытыкаў Сяргея Грышкевіча і Марыйкі Мартысевіч не проста супрацьлеглыя па ацэнцы, але і напісаныя як тэксты «пракурора» і «адваката», былі аб'яднаны рэдакцыяй (па прапанове крытыкаў) у форму «літаратурна-судовага працэса» [5, с. 322]. А ў анкеце «21x21» дваццаці аднаму літаратуразнаўцу, крытыку, пісьменніку прапанавалі вызначыць дваццаць адну магчымасць, якую маглі, але не скарысталі тыя ці іншыя асобы з нашай мінуўшчыны і сучаснасці [6]. Часцей анкеты сёння даюцца дзеля складання пэўнага рэйтынгу аўтараў, твораў. Як усё роўна – гадавая ці пяцігадовая справаздача, конкурс, фестываль. І значнасць твора вызначаецца першаю ці другою прыступкаю ў рэйтынгу. І тут ўжо мы не можам адзначыць выдавецкія магчымасці, або густавыя чытацкія прынцыпы, або эстэтычную значнасць ці публіцыстычную актуальнасць твора.

Менавіта схільнасць да пошуку агульнага культурнага сімвалічнага ці знакавага вобразу вядзе, на наш погляд, і да «паэтызацыі» літаратуразнаўчых тэкстаў. Яны нараджаюць асабістыя, суб'ектыўныя, трапныя вобразы і літаратурнае афармленне. Як заўважыў крытык Сяргей Дубавец, гэта з'ява сусветная і звязана якая з вычарпальнасцю «лінейнага мыслення»: «Ёсць такі дзіўны літаратурны жанр – публіцыстыка. Гэта спроба апісаць і растлумачыць сьвет усвядомлена, сэнсоўна, лагічна. Але ўся публіцыстыка сьвету назаўтра ж ператвараецца ў макулатуру, калі ў ёй няма крупіцы паэзіі. Найлепшыя публікацыі пераконваюць нас ня логікай сваіх развагаў, а якраз наадварот – прыгажосцю парадасальнай фармулёўкі, цалкам пазбаўленай лінейнае логікі» [7, с. 28]. У кнізе крытычных артыкулаў аб сучаснай беларускай паэзіі

з кароткай назваю «Вершы» Дубавец менавіта так гаворыць аб паэтычнасці літаратурнай крытыкі.

Да гэтага трэба дадаць, што дзякуючы С. Дубаўцу, яго кнігам крытыкі «Практыкаванні» (1992), «Дзённік прыватнага чалавека» (1998) «у беларускай літаратуры ўзнікла мода на жанр эсэ, які сёння пагражае «падмяць пад сябе» ўсё іншыя пражайныя жанры» [8, с. 68]. А сам крытык апошнім часам ўсё часцей выступае і як празаік.

Літаратурны крытык ацэньвае самое сябе, імкнецца быць падобным да творцаў мастацкага тэкста. І ўжо складана ўсталяваць мяжу паміж даследаваннем літаратурнага культурнага працэсу і мастацкім выданнем. Заўважна пашыранасць і скарочаных выказванняў, малой формы аналізу, што канешне паглыбляе фрагментарнасць даследавання. Гэтая тэндэнцыя – таксама адказ часу, яго «рванаму» тэмпарытму, камунікатыўнай сетцы ці павуцінню. Суіснуючы, абагульненне, паэтызацыя і скарочанасць, фрагментарнасць становяцца той глебай, якая нараджае шматстайнасць інтэрпрэтацый, хаос думак. Літаратуразнаўчы дыялог не завяршаецца набываннем новага сістэмнага ведання, а толькі мазаікай суб'ектыўных тлумачэнняў, якая, канешне, можа заблытаць пачынаючага даследчыка. Напрыклад, наяўнасць выказванняў пра неабходнасць стварэння нацыянальнага літаратурнага міфа ў Пятра Васючэнкі, шырока «разрэкламаванага» сваімі новымі формамі даследаванняў ці тэкстаў, зрабілі яго «дасведчаным» у праблемах масавай літаратуры ў дысертацыйным даследаванні Германа Артамонава «Творчасць Стывена Кінга і масавая літаратура ЗША» (так сцвярджае дысертант), не зважаючы на тое, што аб масавым ці жанравым характары, сутнасці (а не назвах) новай беларускай літаратуры больш пішуць іншыя крытыкі, напрыклад, Аксана Бязлепкіна ці Людміла Рублеўская.

Аксіялагічны (ацэначны) падыход заменены на акцэнтны, намінацыйны. І ў гэтым ёсць свае становучыя бакі. Па-першае, суб'ектыўнасць імкнецца быць аб'ектыўнай, хаця б з улікам колькаснага, абагульненага аналізу. Па-другое, як піша П. Васючэнка, «можа быць, з раздражненнем ад незавершанага тэксту пачынаецца жаданне запоўніць прагалы уласнай творчасцю?» [4, с. 79]. У «новых» (створаных на падставе аналізу) тэкстах нараджаюцца новыя старонкі-тэмы, новыя пункты гледжання на класічныя і сучасныя творы. І тут ўзорнымі, на наш погляд, з'яўляюцца кнігі таго ж П. Васючэнкі з яго пятрогліфамі, філалагемамі ці «адлюстраваннямі Першатвора». У сваім аналізе літаратуразнаўца ставіць знаёмыя творы ў іншы кантэкст, моўны, палітычны, гістарычны, на-

цыянальны, сімвалічны і г.д. Яго філалагемы так і называюцца: «Філалагема мовы», «Філалагема цывілізацыі», «Філалагема хваробы», «Філалагема гістарычнага быцця беларусаў» і г.д. Даследчык нараджае новае бачанне твораў: напрыклад, развіццё літаратуры аб вайне ад адлюстравання патрыятычнай вайны (Гамер, Л. Талстой) да паказу антыпатрыятычнай вайны (М. Гарэцкі, Э. Рэмарк, В. Быкаў); або трываласць у беларускай літаратуры тэмы здрады – ад здрады-бунту «прыніжаных... палясоўшчыкаў» і калгаснікаў да здрады «тутэйшасці, ...самаахвярнасці, ... самому сябе», нарэшце; або яшчэ – азначэнне літаратурнага феномену Полаччыны – ад лабірынтнага, гістарычна цёмнага ці архіўна прыхаванага да іранічна-гуллівага, паміж «андэрграўдным, ...павярхоўным». Так ён не стварае завершаны, лагічна абгрунтаваны новы погляд на развіццё беларускай літаратуры, але прапануе перагледзець асноўныя крытэрыі, ацэнкі гэтага працэсу.

Як бачым, жаданне гульні або ўсталявання асабістага «парадку» аналізу прыводзіць і да шырокага распаўсюджвання новых формаў, жанраў літаратурнага даследавання, і да максімальна абагульненага, схематычнага ці эскізнага погляду на літаратурны працэс, і да паэтызацыі літаратуразнаўчых тэкстаў, фрагментарнасці даследаванняў. Але такое шырокае аднаўленне літаратуразнаўчага працэсу ўтварае і новыя ракурсы, новыя акцэнты бачання мастацтва слова. Здаецца, мы знаходзімся ў перыядзе набыцця ці назапашвання ідэй і формаў новага мыслення. Крытыкі літаратурных твораў апранаюць на сябе новыя ролі мастакоў ці філосафаў новага часу культурнай шматстайнасці. І, напэўна, трэба спадзявацца, разам з адным з літаратуразнаўцаў, на тое, што такі «новы» метада аналізу ў будучыні стане «падмуркам новай цэласнасці» [5, с. 79].

Літаратура

1. Фіцнер, Т.А. Гендэрныя праблемы ў беларускай літаратуры XX стагоддзя: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01 / Т.А. Фіцнер; Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я.Купалы. – Мінск, 2003. – 25 с.
2. Запрудскі, І. Горад і сейбіты ветру, ці У цянотах магічнага рэалізму / І. Запрудскі // Дзеяслоў. – 2009. – № 3. – С. 297–308.
3. Бельскі, А.І. Беларуская літаратура XX стагоддзя: гісторыя і сучаснасць / А.І. Бельскі. – Мінск: Аверсэв, 2005. – 271 с.
4. Васючэнка, П.В. Адлюстраванні першатвора: Літаратура ў філалагемах і пятрогліфах / П.В. Васючэнка. – Мінск: І. Логвінаў, 2004. – 144 с.
5. Крыніца. – 1996 – № 2. – С. 94–99.

6. Грышкевіч, С. Паэтычная камасутра, альбо Вершы пра пустату Развагі, навеяныя «гіпербалоідам» літадзаката ЛеГала. Мартысевіч, М. Паэтка ў законе: Ярына Дашына мяняе адваката / С. Грышкевіч, М. Мартысевіч. Літаратурна-судовы працэс // Дзеяслоў. – 2008. – № 3. – С. 308–322.
7. Дубавец, С. Вершы / С.Дубавец. – Мінск: Медысонт, 2007. – 224 с.
8. Кісліцына, Г. Новая літаратурная сітуацыя: Змена культурнай парадыгмы / Г. Кісліцына. – Мінск: І. Логвінаў, 2006. – 207 с.

Иван Макаренко

БЕЛАРУСЬ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЦЕННОСТНЫХ ОСНОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматривается феномен построения идеологической системы Беларуси в контексте общеевропейского движения культуры от ценностной анархии к стабильной аксиологической системе. Автор отождествляет постмодернистское состояние Западной Европы с деидеологизированным состоянием Беларуси постперестроечного периода: как для первого, так и для второго характерно отсутствие идеологических и ценностных приоритетов. При этом западноевропейская культура ищет пути выхода из кризиса в построении философских концепций, на основании которых возможно обоснование ценностей культуры, в то время как белорусский путь предполагает построение государственной идеологии, опирающейся на традиционные ценности белорусского народа. К числу последних относятся аксиологические приоритеты: как общечеловеческие, так и сугубо национальные.

I. Makarenko

The article discusses the phenomenon of ideological construction of Belarus in the context of the European movement of culture from anarchy to a stable value of the axiological system. Author identifies the postmodern state of Western Europe with the state de-ideologized Belarus perestroika period: both the first and the second characterized by a lack of ideological and value priorities. Western European culture while seeking ways out of the crisis in the construction of philosophical concepts which underly justification of cultural values, while the Belarussian way involves the construction of a state ideology, which is based on the traditional values of the Belarussian people. The latter include the axiological priorities as a human, and purely national.

Связанное с беспрецедентным техническим прогрессом невероятное расширение медиа-пространства коренным образом изменило соотношение *реальности повседневности* и *реальности медиа-среды*. Последняя уверенно доминирует: на человека постиндустриального общества обрушивается лавина информационных потоков, содержащих как сведения об актуальных событиях современности и их интерпретационные версии, так и целый спектр культурных парадигм. В пределах последних не только моральный облик, но и вся сущность личности могут получать диаметрально противоположные оценки. В результате человек современности оказывается подавлен наличием большого количества различных сценариев самореализации и нравственного поведения при отсутствии системы стабильных ценностных критериев, позволяющих эти сценарии осмысливать и верифицировать.

Причиной образования подобного кризисного аксиологического положения стали различные факторы. Так, в странах Западной Европы это, главным образом, результат теоретических процессов – широкого распространения идей постмодернистской деконструкции. Отрицание постмодерном возможности адекватного познания объективного мира имело следствием сдвиги в фундаментальных парадигмах мышления – в частности, отказ от понятия истины и мышления на основании бинарных оппозиций. Это, в свою очередь, привело к последовательному нарушению функционирования различных культурных систем – в том числе, идентификационной и этической.

В странах постсоветского региона одной из причин нарушения ценностной стабильности стал распад СССР, в результате которого было разрушено представление о действительности: коммунизм оказался реальностью дискурса, в рамках которого мыслили и понимали мир. В итоге полностью изменилась интерпретационная сеть языка: разрушились идентификационные структуры, аксиологические и этические системы. Общество осталось без ориентиров и погрузилось в состояние анемии и, следовательно, хаоса. На фоне все расширяющихся материальных возможностей главным приоритетом большей части общества стало удовлетворение биологических потребностей, которые и стали ценностным субстратом новой ситуативной этики переходного времени. Абсолютные нравственные максимы были заменены на индивидуалистический комфорт, ставший доминантным критерием оценки праксеологической полезности. Многие идентификационные структуры лишились своей актуальности либо полностью прекратили свое существование.

Так, учебная мотивация (*стать врачом, стать летчиком, стать музыкантом*) и профессиональная деятельность утратили альтруистический и высокоидейный характер и стали рассматриваться исключительно в прагматическом аспекте. В итоге положение в бывших республиках Советского Союза и в том числе Беларуси в аспекте отсутствия универсальных идеологических ориентиров оказалось идентичным положению в Западной Европе, к которому последняя пришла в результате постмодернистской деконструкции. К подобному же выводу приходит и И.П. Ильин. Он отождествляет процессы критики буржуазности в западноевропейской культуре 60–80-х гг. XX века и критики социализма в постсоветской культуре 90-х гг. XX века, подчеркивая, что «при всей взаимопротивоположности полюсов критики и идеалов, аргументация идет по той же проторенной дороге» [5, с. 145].

Ввиду различия причин образования кризиса в западноевропейской культуре и белорусской, отличаются и средства преодоления аксиологического упадка. Западная культура пост-постмодерна ищет выход посредством нахождения путей легитимации достоверности знания. Так, К.-О. Апель (коммуникативный проект) вводит понятие коммуникативного сообщества, с его помощью оправдывая истинность знания и давая рациональное обоснование этики. Последняя, по его мнению, должна опираться на интенции сохранения *реального* коммуникативного сообщества и приведения его в состояние совершенства – максимально близкому соответствию *идеальному* коммуникативному сообществу [2]. М. Готдинер (проект неоклассицизма) находит методологическое обоснование действительности в семиотической концепции Ч. Пирса; в результате это позволяет М. Готдинеру сформировать эпистемологическую платформу для обоснования реальности социальных практик повседневности, протекающих в рамках материальной среды [6].

Если западноевропейская культура пост-постмодерна для преодоления аксиологического тупика концентрируется, в первую очередь, на поиске философско-теоретических концепций, то белорусский путь выхода из ценностного кризиса предполагает построение идеологической системы с последующим внедрением ее в культуру. Очевидно, что выработка идеологического курса относится к интенсивному пути решения вопросов и, следовательно, невозможно переоценить важность идеологической работы для осуществления эффективной жизнедеятельности государства. Но также важно иметь в виду, что идеология относится к ментальным ресурсам нации, измеряемым исключительно в категориях качества, а не ко-

личества. Это увеличивает степень ответственности и, безусловно, риска при работе с идеологическим материалом. На необходимость дифференцированности подхода к вопросам работы с ресурсами материального и духовного характера указывает Е.М. Бабосов. По его мнению, необходимо «принимать во внимание, что материальные ресурсы чаще всего соотносятся с оперативно-тактическими направлениями и способами решения возникающих проблем, а нематериальные, духовные – со стратегическими» [3, с. 479]. Кроме этого, Е.М. Бабосов обращает внимание и на то, что «ошибки, провалы и кризисы в духовной сфере чрезвычайно сложны в определении и каузальной характеристике, продолжительны во времени и требуют огромных затрат интеллектуальных, духовно-нравственных и материальных ресурсов в своем преодолении» [3, с. 479]. Подчеркивая сложность и ответственность задачи построения идеологической системы, В. Акулов отмечает, что ошибочно полагать, будто «брак в сфере идеологии менее опасен, нежели брак в технике или фармакологии»; он указывает на то, что если некачественные лекарственные средства способны привести к гибели множества людей, то «недоброкачественная идеология способна поставить под вопрос существование самого государства-нации» [1, с. 139].

При этом основной трудностью является проблема поиска аксиологических оснований, на которых идеология может быть выстроена. В условиях постмодернистской культуры, разрушившей легитимность традиционной понятийной системы, а также в условиях постсоветской семантической анархии решение этой задачи становится невероятно сложным. Идеология, претендующая на то, чтобы стать идентификационной матрицей многомиллионной страны, должна опираться на ценности, абсолютность и легитимность которых не может быть поставлена под сомнение. А поскольку идеология обладает мощнейшим креативным потенциалом – именно она задает вектор и определяет магистральную траекторию движения страны – постольку она должна представлять собой комплексный феномен, в котором переплетаются как необходимость адекватного отражения актуального момента существования общества, так и верное видение возможностей его дальнейшего развития. Кроме этого, специфика государственной идеологии заключается в том, что она должна органично сочетать в себе как универсальные общечеловеческие ценности, так и сугубо национальные: всеобщее в ней должно быть слито в неразрывное целое с конкретным.

В конечном итоге в качестве такого универсального основания белорусской идеологии были избраны традиционные ценности

белорусского народа. В их числе – патриотизм, коллективизм, самоуважение и независимость личности, свобода, справедливость, трудолюбие, толерантность, доброжелательность, терпение, веротерпимость [3; 4]. Тем самым обращение к белорусской аксиологической традиции создает предпосылки для создания идентификационных механизмов как на уровне национального самосознания социума (в силу специфически белорусских ценностных приоритетов – таких, как коллективизм, толерантность, веротерпимость), так и отдельной личности вне ее этнической и национальной принадлежности (в силу универсальности общечеловеческих ценностей белорусской народной традиции – таких, как свобода, трудолюбие, терпение).

Таким образом, в результате распада советской системы (не только как геополитического единства, но и как пространства определенного мировоззрения, определяющего конституирование специфического менталитета) белорусское общество оказалось лишенным каких-либо идеологических и ценностных приоритетов. Подобное состояние оказалось аналогичным состоянию Западной Европы, к которому она пришла в результате постмодернистской деконструкции.

Осознание актуальных проблем определило поиск аксиологических оснований для самоидентификации и консолидации белорусского общества, что привело к построению государственной идеологии, опирающейся на систему традиционных ценностей белорусского народа. Это открывает для Беларуси возможность сохранить ее индивидуальное культурное лицо в цивилизационном пространстве, а также презентировать общечеловеческие ценности в конкретной национальной оболочке – белорусской национальной культуре.

В целом же реидеологизация белорусского общества может быть рассмотрена не только как обусловленные постсоветской конъюнктурой трансформационные процессы в белорусской культуре, но и как вырабатываемые в их контексте альтернативы постмодернистским тенденциям.

Литература

1. Акулов, В. Еще раз об идеологии и идеологах / В. Акулов // Неман. – 2004. – № 11. – С. 137–152.
2. Апель, К.-О. Трансформация философии: сборник / К.-О. Апель. – М.: Логос, 2001. – 338 с.
3. Бабосов, Е.М. Идеология белорусского государства: теоретические и практические аспекты / Е.М. Бабосов. – Минск: Амалфея, 2008. – 488 с.

4. Вонсович, Л. В. Национальная идеология белорусского народа: этапы становления и основные контуры / Л. В. Вонсович // Чалавек. Грамадства. Свет. – 2006. – № 3. – С. 3–12.
5. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
6. Gottdiener, M. Postmodern semiotics: material culture and the forms of postmodern life / M. Gottdiener. – Oxford: Blackwell, 1998. – 262 p.

Елена Мальчевская

ЖАНРЫ И МЕТОДЫ ЖУРНАЛИСТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Исследуется сходство и различие жанра и метода интервью в процессе подготовки журналистского материала и написания современной пьесы в технике «verbatim». Рассматривается история документального театра, ее связь с журналистикой, состояние документального театра в Беларуси сегодня. Анализируются тексты и методы работы конкретных авторов.

E. Malchevskaya

The article is dedicated to the similarities and differences between the genre interview and the interview method in the preparation of journalistic material and writing the play in modern technology «verbatim». The article discusses the history of documentary theater, its relationship with journalism, the state of documentary theater in Belarus today. The texts and practices of specific authors are analyzed.

В современном театральном процессе постсоветского пространства сегодня очень активно развивается направление документального театра. Документальный театр — это театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политической программой драматурга [1, с. 351]. Он возник в начале XX века одновременно в СССР и в Германии как реакция на изменения общественно-политического строя и Первую мировую войну. В Германии первый документальный спектакль о революциях в мировой истории был поставлен в 1925 году Эрвином Пискатором («Несмотря ни на что»). В СССР профессиональным основоположником этого направления стал возникший при Московском институте журналистики театр-газета «Синяя блуза» (его появлению предшествовали агитационные театры, которые буквально читали новости по ролям)

[2]. Однако, в отличие от Германии и Англии (где позднее это направление также стало популярным), в СССР традиция документального театра была прервана и, не считая редких авангардных постановок (например, «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду в Театре на Таганке, режиссер Юрий Любимов; «Правда! Ничего, кроме правды!» Д. Аля в Академическом театре им. Янки Купалы, режиссер Виталий Раевский), вновь на постсоветском пространстве этот вид театрального искусства появился только в 1999 году, когда в Москве и Новосибирске прошли семинары лондонского театра «Ройял Корт», известного своей активной работой в этом направлении. На семинарах драматургии освоили и полюбили новую технику работы над пьесой – вербатим, о которой будет рассказано чуть ниже. В 2002 году в Москве был открыт Театр. DOC – независимый, негосударственный, некоммерческий коллективный проект, который успешно действует и сегодня. Большая часть репертуара этого театра – спектакли, основанные «на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей», они «являются особым жанром, существующим на стыке искусства и злободневного социального анализа. Творческие группы театра создают спектакли на основе встреч с реальными людьми, на самые актуальные и своевременные темы окружающей действительности» [3]. В Беларуси специализированного театра, работающего в этом направлении, нет. Техниками документального театра успешно пользуются белорусские драматурги: Павел Пряжко, Дмитрий Богославский и др. К документальному театру можно отнести постановку «Чернобыльская молитва» – по свидетельствам очевидцев Чернобыльской трагедии, записанных Светланой Алексиевич (совместный белорусско-французский проект на сцене Республиканского театра белорусской драматургии, режиссеры Бруно Бусаголь и Валерий Анисенко), а также белорусско-шведский проект «Первая любовь» Нильса Торпуса и Екатерины Аверковой, в котором белорусские и шведские актеры рассказали истории своей первой любви.

В принципе, определенная публицистичность в той или иной мере присуща любому тексту, написанному для театра. Направление документального театра интересно тем, что его создатели используют методы и жанры журналистики с идентичной целью: попытаться максимально точно зафиксировать и осмыслить события, происходившие в реальности (как правило, масштабные социальные катаклизмы). Основными методами для театральных документалистов являются интервью и наблюдение, лежащие в основе театральной техники вербатим.

Вербатим – (от лат. «дословно») этот термин ранее обозначал исключительно технику, которая основана на том, что «пьеса делается из интервью актеров с реальными людьми, дословно расшифрованных драматургом и точно воспроизведенных на сцене» [4]. Со временем слово «вербатим» стало многозначным: «1) технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи (...); 2) яркий бытовой случай или необычная жизненная история; 3) разговор или ситуация, в которых прослеживается интересный опыт; 4) оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи; 5) что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь» [4].

Почему журналистам важно обратить внимание на работу драматургов в области вербатима и интервью? Потому что методология, разрабатываемая театральными деятелями, открывает в этом жанре новые возможности, обнаружить которые у журналиста зачастую не хватает времени. Например, известный российский драматург Михаил Дурненков на недавно прошедшем в Беларуси мастер-классе озвучил тезис о влиянии длительности интервью на его фактологическую основу и степень искренности собеседника. Оказывается, услышать что-то личное, что собеседник вовсе не собирался рассказывать интервьюеру возможно лишь после 40-й минуты непрерывной беседы. Вряд ли у современного журналиста найдется достаточно времени для того, чтобы обнаружить это опытным путем. Однако эта информация, безусловно, является полезной для тех, кому предстоит собрать свидетельства очевидцев или написать детальный портрет героя.

Сами исследователи документального театра считают, что «начиная от подготовки вопросов и до итоговой передачи интервью актерами, главная задача – сдерживать собственные силы к пониманию того, что говорят, и отнестись к интервью как ученый к заповеднику» [5]. О разнице между журналистским интервью и интервью в технике вербатим очень точно высказался российский драматург и театральный деятель Михаил Угаров: «...журналистское интервью достает информацию из человека, а интервью в вербатиме достает из человека все: его психическое состояние, настроение» [6]. И, по сути, опыт вербатима может оказаться полезен журналистам, работающим с «большими формами» в художественно-публицистических жанрах: очерк, интервью-река, эссе и др.

В Беларуси документальный театр сегодня непопулярен. Самая активная работа в этом направлении идет в Центре белорусской

драматургии, который был создан при Республиканском театре белорусской драматургии и, по сути, является единственной лабораторией, работающей и экспериментирующей с современным текстом в белорусском театральном процессе. В той или иной степени технику вербатим сегодня активно использует в своей работе, например, драматург Павел Пряжко, фиксируя современный разговорный язык: пьесы «Жизнь удалась», «Злая девушка» и др. В рамках семинаров и мастерских исследуются и другие способы и техники, схожие с журналистскими методами. Например, в рамках драматургической on-line-лаборатории, где тексты создавались, а обсуждения проводились с помощью ресурса Livejournal, Алексеем Стрельниковым был написан эскиз пьесы, который превратил документальный материал книги воспоминаний актрисы Анны Обухович в сценическое действие, в диалог актрисы с критиком. А в рамках лаборатории для молодых драматургов и режиссеров Дмитрием Богославским был написан текст «Внешние побочные», который включает в себя фрагменты реальных обвинительных приговоров и фрагменты монологов наркоманов. Таким образом, документальный театр сегодня очень активно пользуется различными методами, схожими с журналистскими, в данном случае – методом работы с документами.

Итак, документальный театр и журналистика, в большей степени публицистика, сегодня пользуются для достижения одной и той же цели (фиксации и осмысления событий окружающей действительности) одним и тем же инструментарием, однако функционал у этого инструментария разный. Изучение этого функционала и представляет собой перспективное направление для исследований, оно необходимо для того, чтобы использовать известные методы с максимальным коэффициентом полезного действия.

Литература

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991.
2. Мамадзарбекова, К. История факта: истоки и вехи документального театра / К. Мамадзарбекова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.oteatre.info/beyondthestage/15507/>. – Дата доступа: 23.08.2012.
3. ТЕАТР.DOC [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>. – Дата доступа 25.08.2012.
4. Родионов, А. «Вербатим» – реальный диалог на подмостках / А. Родионов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah>. – Дата доступа: 25.08.2012.

5. Что такое «Verbatim»? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>. – Дата доступа: 25.08.2012.
6. Угаров, М. Что такое verbatim /М. Угаров. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand/>. – Дата доступа: 30.08.2012.

Ольга Медведева

УРОКИ БОНДАРЕВОЙ

Статья посвящена актуальной для современной экранной культуры проблеме документального кинематографа, который рассматривается автором в разных аспектах: собственно художественном, эстетическом, социокультурном. В ней анализируются фильмы творческо-производственного объединения «Letapis» Национальной киностудии «Беларусьфильм», РУП «Белвидеоцентр» в контексте современных тенденций экранной образности в документалистике.

O. Medvedeva

The article is devoted to an actual problem for modern screen culture of a documentary cinema which is considered by the author in different aspects: actually art, aesthetic. In this films creative-production association "Letapis" of the National film studio "Belarusfilm", "Belvideocenter" in a context of modern lines of screen figurativeness in documentary are analyzed.

На журфаке 70-х, как, впрочем, и сейчас, нет мастерских, которые, как во всех творческих вузах, ведут известные деятели науки, культуры. У Е. Бондаревой фактически тоже ее не было, но, по сути, вся ее научная и, прежде всего, педагогическая деятельность – это мастерская, объединяющая всех, кто был неравнодушен к кино, литературе, критике. Филиалом этой мастерской был Дом кино, нынешний костел на пл. Независимости, попасть куда было делом избранных. Бондарева проводила нас туда за руку и кормила не только пищей духовной. Там, спустя годы вынужденной разлуки, я ощутила ее заботу и ответственность не только как педагога. Преодолев ревность, обиду, она в прямом смысле стала за меня грудью, защищая от яростных нападков каких-то злобных критикесс. Это был поступок. Урок нравственности и доброты.

Любить человека для нее было нужнее, потому что важнее. Так она относилась и к героям своих книг, статей, так вела себя и по

отношению к ученикам. Она была требовательна в своей любви не напоказ, но никогда – злопамятна, порой резка, но никогда – жестока. Могла поддеть неловкой шуткой – и тут же протягивала карамельку или сушку. В последние ее годы преподавания на журфаке мне посчастливилось вести с ней один предмет – литературно-художественную критику. Рассказывая о Белинском, Добролюбове, любимом ею Шукшине или Герасимове, она преподавала, по сути, один и тот же урок. Урок, который некогда сформулировал А. Чехов в своей знаменитой «Чайке»: «Только то прекрасно, что серьезно».

Последние ее годы были годами испытаний. Это не было скорбным бесчувствием. Это был безмолвный урок мужества и смирения.

Белорусский документальный экран: тексты и контексты

Во вступлении к книге «Шесть шагов» один из лидеров авторского кинематографа М. Антониони, объясняя, какова, с его точки зрения, главная мысль фильма «Blow-up», говорил о том, что существует такой правдивый образ абсолютной и скрытой реальности, который никто никогда не увидит. Иначе говоря, возможен бесконечный демонтаж любого образа и любой реальности, как возможно бесконечное множество интерпретаций этой реальности, чем, собственно, с большим или меньшим успехом занимается не только игровое, но, главным образом, неигровое кино.

Реальность, как известно, может быть подлинной и мнимой. Документальное кино использует материал самой реальности, но при этом творцом невымысленной экранной реальности всегда является автор, стремящийся эту самую реальность либо обнажить, либо пересотворить. Порой амбиции документалистов и вовсе непредсказуемы: озабоченность трансляции в своих фильмах большего, чем физическая реальность, большего, чем собственное ее понимание, порождает нервные дискуссии, всевозможные манифесты от Ларса фон Триера до В. Манского.

Словом, проблема проявления сущностного, сверхправдивого сквозь документальное – самая, как утверждают исследователи кинодискурса, актуальная в неигровом кино.

Медийная, т.е. единственная, реальность, данная нам в ощущениях, реальность, ублажающая и готовая задушить в своих объятиях зрителей и лидеров contemporary art, отпраздновала еще одну – очередную – победу.

Автор данного утверждения размышляет о «постдокументальной реальности», наступившей вслед эпохе постмодернизма и отме-

нившей понятие достоверности. Эта «постдокументальная реальность» практически уничтожила территорию границы, на которой работали самые интересные авторы недавнего прошлого: на границе между искусственным и реальным, авторским и коммерческим.

Эпоха постмодерна – это время размывания бинарных оппозиций. Хотя в ее подсознании, и с автором трудно не согласиться, различие все же оставалось. В эпоху постдокументализма, утверждает З. Абдуллаева, всякое различие никаким, в том числе утраченным или ностальгическим, значением уже не обременено. Речь теперь идет о качестве исполнения того или иного проекта [1].

Другими словами, насилие над действительностью – отличительная черта современного экранного искусства.

Экранная культура, формирующаяся на наших глазах, затрагивает один из наиболее важных ее аспектов – психологический. Психологические проблемы экранной культуры – это проблемы, как утверждает известный культуролог К. Разлогов, «качественно нового этапа развития психосферы, планетарной совокупности культурных, умственных и психических качеств, получившей в свое пользование мощные и небезопасные орудия чувственного моделирования интеллектуальной образности, глубоко «распахивающее» (в обоих смыслах этого слова) человеческую психику» [2, с. 455].

Сегодня философы рассуждают о мире, который «убежал за кулисы». Сама же философия в XXI веке обещает быть философией диалога, т.е. долгожданной компенсацией всех видов неслышанности. Произошла смена главного героя на сцене культуры. Закончилась эпоха Эдипа как эпоха табу, символических запретов, норм, которые должны строго соблюдаться. Наступает эпоха, когда все разрешено. Появляется Нарцисс, стремящийся к одной из двух вещей: или к интенсивности саморазрушения, или к потреблению. Невроз вины сменяется неврозом обиды. Но принципиальный дефицит – это любящий взор действительного Другого. У Нарцисса есть эта тоска. Самое страшное, в чем Нарцисс, заикленный на бесконечном саморазглядывании, боится себе признаться – что он, в сущности, ничуть себе не интересен.

Если режиссер А. Карпов-мл. не лукавит, называя себя Нарциссом в документальном фильме «Поговорим на «ты», или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ», то этот беспощадный диагноз, срывающий все маски, требует мужества от героя-автора. Но Нарцисс ли он? Влюбленный в себя Нарцисс, тем более агрессивный, не может выбрать себе Другого. А. Карпов выбирает себе Другого, любящего его Другого. Им становится его друг – скульптор

Байрачный. Его глазами мы видим А. Карпова, равно как глазами режиссера и оператора мы видим и открываем для себя обаятельнейшего, добрейшего, искреннего и свободного Байрачного. Двойной портрет, если речь идет только о героях фильма. И «тройной», т.е. объемный, если речь идет о культуре, в которой А. Карпов интуитивно попытался осмыслить смену главного героя – от Эдипа к Нарциссу. А это серьезный приговор. Для меня фильм А. Карпова «Поговорим на «ты», или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ» – скрытая метафора современной культуры. И самое главное, несмотря на гнев режиссера и обещание разбить свой скульптурный портрет, – он все-таки нашел любящего Другого. А это самое главное.

Рассуждая о документалистике как сфере подлинности и о документалистике как сфере мнимости, их изопренных формах взаимосвязи и взаимопроникновения, о необходимости понимания документальности не как вида искусства, а как эстетического феномена, важно не упустить из виду, что все самое интересное происходит на пересечении границ. Образная реальность, которая, как известно, отличает искусство от неискусства, начинает дышать, когда условные преграды между игровым и неигровым кинематографом размываются, перестают быть существенными. К сожалению, эти границы не удалось преодолеть в фильме РУП «Белвидеоцентр» «Письма с той войны» (сценарий И. Демьяновой, режиссер А. Карпов-мл.). Драматической основой фильма служат реальные письма фронтовиков, которые читают актеры. Помимо воли авторов возникает интонация недоверия, которую, к сожалению, преодолеть не удалось.

У Пазолини есть сильнейшая метафора. Он полагал, что монтаж делает с отснятым материалом то же самое, что смерть делает с жизнью: придает ей смысл. Трудности современного документального кино состоят в нахождении этого смысла.

Вячеслав Иванов, известный российский ученый с мировым именем, считает, что «документализм – это единственное, что осталось в кино». У него серьезные претензии к документальным фильмам исторической тематики. Он их называет псевдоисторическими и недокументальными. Примеров подобного рода экранного продукта предостаточно и у нас. На телеэкранах – с избытком. Даже появился новый термин – «телевидение трэша», когда события реальной жизни авторы делают как можно более драматичными и занимательными в ущерб достоверности. Трэш не предъявляет особых требований к выбору документального героя: годятся и зна-

менитость, и обыватель, и историческая личность. На этом фоне продукция студии «Летопись», даже тогда, когда предъявляет зрителю не лучшие свои фильмы, фильмы, в которых немало архаики, штампов, все-таки продолжает гуманитарную линию отечественного кино. Фильмы А. Алая, Н. Князева, М. Ждановского, И. Волох и др. отстаивают традиционные нравственные и культурные приоритеты. У кого-то это получается лучше, кто-то по-прежнему остается в плену стереотипов, не заботясь о том, что всегда волновало Д. Лунькова, известного российского документалиста. Именно он искал таких героев, лица которых превосходят изображения.

Наша кинодокументалистика многообразна. И многообразна. Фильмы В. Аслюка, Г. Адамович – тому подтверждение. Событием последних лет стали картины «Инокания», «Малышаны рай» Г. Адамович, «Андрей», «Драуляны народ» В. Аслюка. В этих работах документалисты приближаются к очень сложному, неразработанному, трудному для фиксации, конфликтному космосу обыденного сознания, сознания творческого. Уникальная хроника, анимация в фильмах Г. Адамович, закадровые комментарии из радиобесед с А. Тарковским, фонограмма из «Сталкера» – в картине В. Аслюка – все это помогает авторам не столько создавать портрет конкретного человека, сколько размышлять о тайне и непостижимости творчества.

Эти фильмы, высокохудожественные по своей сути, как бы преодолевают границу между игровым и неигровым кинематографом, что, по сути, никогда не было особой проблемой для серьезных авторов. У А. Тарковского, в частности. Пример тому – фильм «Зеркало», который он поначалу задумал как документальный фильм о своей матери. Правда, в мировой практике случаются изощренные формы такого взаимодействия. В японском фильме «Тень» актриса выходит за рамки предложенного ей образа и камера фиксирует ее эмоции, эмоции человека, которому оператор признается в том, что он – ее отец. Японский режиссер фиксирует в фильме ту степень искренности, которая, по его мнению, не может быть сыгранной. Возможно, переживания важнее правды. Но в данном случае, как мне кажется, речь идет о трагическом для документалистики недоверии к миру. Подлинное ищется в зоне имитации.

Документалистика предъявляет авторам ряд сложных, в том числе этических проблем. Режиссеры обязаны понимать, что их власть над судьбами героев не безгранична. Артистическое тщеславие, заглушившее внутреннее одиночество, прочитывается в фигуре главного героя, Р. Кныша, тренера О. Корбут, в докумен-

тальной драме С. Лукьянчикова «Терновые венки Олимпа». Подпитывание страстей самолюбивого человека – это более читается в фильме, нежели драма тренера.

О том, что в неигровом кино многое решает изобретение, знал еще Дз. Вертов. Меняются условия жизни, интересы людей, меняются технические возможности экрана, его контекст в соседстве с телевидением, видео, Интернетом. Не меняется только одно, весьма расплывчатое и неясное, но главное – это самое изобретательство сценариста и режиссера.

Чтобы не врать, надо снимать, что вижу. Чтобы сказать правду, надо ее осознать. Задача не из легких. Но актуальная во все времена и во всех видах кино, прежде всего в документальном.

Документальное кино способно проникать туда, куда ни игровое, ни, тем более, телевидение проникнуть не смеют. И оно как раз и нужно для того, чтобы обнаруживать в мире смысл и любовь, которые и есть сюжет.

Литература

1. Искусство кино. – 2009. – №2. – С. 56–58.
2. Новые аудиовизуальные технологии. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 455.

Инна Минчук

АСИММЕТРИЧНАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНВЕРСНЫХ СИТУАЦИЙ (на примере текстов СМИ)

Рассматриваются особенности функционирования конверсных структур, представляющих типичные конверсные ситуации: «купля / продажа», «победа / поражение», «женитьба / замужество». Выбор говорящим (пишущим) той или иной структуры из конверсной пары обусловлен, с одной стороны, прагматикой (желанием профилировать или скрыть определенную информацию, выразить свое отношение и др.), а с другой – когнитивными установками (национальной спецификой фрейма, общепринятыми нормами восприятия той или иной ситуации).

I. Minchuk

The features of the converse structures functioning which represent typical converse situations, are considered: «purchase / sale», «victory / defeat», «marriage». The teller's (speaker's) choice of this or that structure from a converse pair on the one hand is caused by the pragmacy (wish to profile or to hide the certain information, to express own rela-

tion towards smth, etc.), and on the other hand by cognitive installations (national specificity of the frame, standard norms of perception of this or that situation).

Язык СМИ сегодня находится в центре внимания лингвистов, занятых исследованием принципов и технологий человеческой коммуникации. Эти вопросы особенно актуальны в наше время, т.к. именно общение представляет собою неотъемлемую составляющую жизни человека, позволяющую регулировать социальные отношения и направлять социальное развитие. «Чем точнее человек способен выстраивать эту <коммуникативную> деятельность, тем лучше он может регулировать и контролировать социальные процессы» [1, с. 60]. И в этой связи изучение специфики функционирования конверсивов как разновидности синтаксических синонимов представляет особый интерес.

Традиционно в языкознании конверсив (от лат. *conversio* – обращение, вращение, переворот [2, с. 199]) рассматривается как «способ выражения субъектно-объектных отношений в эквивалентных по смыслу предложениях» [3, с. 234]: *Нотариус заверяет копию документа / Копия документа заверяется нотариусом; Волонтеры оказывают помощь пострадавшим / Пострадавшие получают помощь волонтеров; Сотрудники ДПС задержали нарушителя / Нарушитель был задержан сотрудниками ДПС.* Описывая одну и ту же ситуацию с позиции разных её участников, конверсив предполагает симметрию, которая обеспечивается, с одной стороны, тождеством ситуации, а с другой, возможностями грамматики возвести в высший коммуникативный ранг (т.е. в позицию подлежащего) любой из членов предложения.

В то же время, как показывают наши наблюдения [4; 5], конверсные структуры всегда асимметричны. Эта асимметрия может быть минимальной – только актуализация: *Иван – брат Петра ↔ Петр – брат Ивана; Отец открыл окно ↔ Окно было открыто отцом.* Но конверсивы могут иметь отличия и в других аспектах: содержательном (*Ветер качает ветку ↔ Ветка качается от ветра* (субъектно-объектные отношения ↔ отношения каузации), *На лице – веснушки ↔ Лицо – в веснушках* (бытийные отношения ↔ отношения характеристики); грамматическом (*Газета публикует доклад ↔ Доклад публикуется в газете*, где конверсат в правом члене парадигмы занимает позицию дополнения, а в левом конверсат находится в позиции обстоятельства); когнитивном (*Школа рядом с домом ↔ Дом рядом*

со школой, но Машина рядом с домом $\longleftrightarrow$ *Дом рядом с машиной; прагматическом (Сестра **беседует с братом** $\longleftrightarrow$ Брат **беседует с сестрой**, но Профессор **беседует со студентом** $\longleftrightarrow$ * Студент **беседует с профессором**) и др.

Асимметрия конверсива влияет на выбор говорящим той или иной структуры из конверсной парадигмы, т.к. носители языка тонко чувствуют разницу между двумя, на первый взгляд, тождественными структурами, создавая контексты такого типа: *Президентские выборы во Франции **выиграл** социалист Франсуа Олланд. Хотя правильнее было бы сказать – **проиграл** Саркози...* (<http://pda.sb.by/viewpoint/130370/>). Формально в этих двух предложениях речь идет об одном и том же, но автор текста показывает, что в данной ситуации более уместна именно вторая конструкция. Введение обеих конверсных структур обусловлено здесь прагматикой автора, учитывающего асимметрию фрейма «победа / поражение» (т.к. результат любого состязания влияет на то, какой статус получит его участник: победителя или побежденного). В приведенном контексте журналист подчеркивает: то, что для одного — победа, для другого – поражение. И поражение экс-президента Франции представляется автору статьи заслуживающим особого внимания.

Асимметрия фрейма «победа / поражение» проявляется в текстах СМИ при выражении симпатий / антипатий журналиста или издания в целом к участникам описываемых событий. Например, белорусский ресурс <http://belmarket.by> сообщает: *На представительном теннисном турнире, проходящем в американском Майами, белоруска Виктория Азаренко в полуфинальной встрече **разгромила** россиянку Веру Звонареву. Одновременно в интерпретации российского интернет-издания www.pravda.ru/news/sport эта же ситуация подана так: Вера Звонарева **проиграла** свой матч белоруске Виктории Азаренко.* Аналогичный пример: *Сборная Беларуси **потерпела** второе **поражение** на олимпийском хоккейном турнире. Команда Михаила Захарова **уступила** сборной Швеции со счетом 2:4* (<http://news.tut.by/sport/161727.html>) $\longleftrightarrow$ *Шведы **разгромили** белорусов на чемпионате мира* (<http://sportcom.ru/portal/2009/01/22/49054.htm>).

Особый интерес представляет собою функционирование в газетных текстах конверсивов, описывающих ситуацию купли-продажи. Следует отметить, что симметричный, на первый взгляд, фрейм купли-продажи, в жизни асимметричен онтологически, т.к. ликвидность денег гораздо выше ликвидности товара. Это обстоятельство, во-первых, обуславливает разное отношение продавца

и покупателя к факту купли-продажи: совершенно естественно, с одной стороны, стремление покупателя получить хороший товар по низкой цене, а с другой стороны, желание продавца реализовать имеющийся у него товар как можно дороже. Во-вторых, позиция покупателя, обладающего деньгами, а значит, и выбором, активнее позиции продавца, желающего эти деньги получить.

В языке такая асимметрия выражается, например, в длине синонимических рядов лексем *купить* и *продать*. В «Словаре синонимов» [6] синонимический ряд глагола *купить* представлен девятью глаголами: *приобрести, взять, забрать, закупить, накопить, скупить, раскупить, разобрать, расхватать*; синонимический ряд глагола *продать* – шестью: *сбыть, спустить, распродать, загнать, реализовать, обратить в деньги*.

Аналогичные результаты дает Словообразовательный словарь А.Н. Тихонова [7]. В нем количество глагольных дериватов глагола *купить* на первой ступени словообразования в словообразовательном гнезде значительно превышает количество глагольных дериватов глагола *продать*:

купить – *купиться* – *выкупить* – *докупить* – *закупить* – *искупить* – *накупить* – *окупить* – *откупить* – *перекупить* – *покупать* – *покупывать* – *подкупить* – *прикупить* – *раскупить* – *скупить* – *укупить* – 16 дериватов (при общем объеме словообразовательного гнезда в 139 единиц);

продать – *продаться* – *продавать* – *допродать* – *запродать* – *перепродать* – *попродать* – *распродать* – 7 дериватов (при общем объеме словообразовательного гнезда в 50 единиц).

Асимметричные ряды были получены нами и при опросе 100 русскоязычных белорусов, которым предлагалось продолжить синонимические ряды *совершить покупку* и *отдать товар за деньги*. Ряд предикатов покупки оказался на четверть длиннее ряда предикатов продажи. Инвариант *совершить покупку* реализовался в ответах респондентов в 43 номинациях: *купить, приобрести, затариться, отовариться, поднять, прикупить, заиметь, раскошелиться, выторговать, взять, потратиться, закупиться, закупить, заполучить, выкупить, надыбать, урвать, отхватить, достать, хапнуть, шопингнуть* и т.д. Количество синонимов, приведенных респондентами к сочетанию *отдать товар за деньги*, составило 32 номинации: *продать, сбыть, толкнуть, загнать, скинуть, спихнуть, обменять, сплавить, втюхать, столкнуть, распродать, вдут, реализовать, всучить, избавиться, сбagrить* и т.д.

В тексте асимметрия ситуации купли-продажи проявляется в специфике реализации фрейма при описании покупателем и продавцом одной и той же ситуации. Например, подписание «Газпромом» и госкомитетом по имуществу Беларуси договора купли-продажи 50 % акций «Белтрансгаза» освещалось в российских и белорусских электронных СМИ по-разному (напомним, что до того половина акций «Белтрансгаза» уже принадлежала российской компании). В день заключения сделки в заголовках и подзаголовках статей, посвященных этому событию, российские интернет-издания, как правило, акцентировали сам факт перехода «Белтрансгаза» в собственность «Газпрома»: 1) «Газпром» купил «Белтрансгаз» целиком (www.lenta.ru); 2) «Газпром» подписал контракт с Лукашенко: 100% «Белтрансгаза» в обмен на дешевый газ (www.gazeta.ru); 3) «Газпром» целиком купил белорусский «Белтрансгаз» (www.km.ru); 4) Белтрансгаз окончательно перешел Газпрому (www.kp.ru); 5) РФ и Белоруссия подписали контракт, Газпром овладел «Белтрансгазом» (www.top.rbc.ru). В то же время белорусские электронные СМИ часто указывали стоимость сделки, т.е. факт получения белорусской стороной денег и скидок на газ: 1) «Газпром» заплатил за 50% акций «Белтрансгаза» \$ 2,5 млрд (www.belta.by); 2) ОАО «Белтрансгаз»: продано! По договору купли-продажи 50 % акций ОАО «Белтрансгаз» «Газпром» заплатит 2,5 млрд. долларов (www.bdg.by); 3) Белтрансгаз продан, газ для Беларуси в 2012 г будет стоить \$ 165,6 за тысячу кубометров (www.tut.by).

Представляется, что асимметричная реализация фрейма характерна для всех конверсных ситуаций без исключения, даже таких, где взаимодействуют два равно инициативных субъекта. Так, в конверсной паре *А беседует с В* $\longleftrightarrow$ *В беседует с А* можно допустить равную инициативность участников и, соответственно, симметрию отношений, если, например, беседуют две подруги. Но если предположить, что участники ситуации – лица разного социального статуса, например, профессор и студент, начальник и подчиненный, то симметрия исчезает. Описывая ситуацию игры двух детей одного возраста, мы можем сказать: *Брат играет с сестрой* или *Сестра играет с братом*, но эта, на первый взгляд, симметричная пара утрачивает симметрию, если мальчику пять лет, а его сестре – пять месяцев. И тогда вторая структура едва ли возможна в речи.

Таким образом, при построении высказывания говорящий (сознательно или подсознательно) учитывает собственные знания о естественных закономерностях смены поколений, особенностях взаимодействия людей разных социальных пластов. Например,

фрейм «супружество» предполагает в своей структуре двух лиц, между которыми устанавливаются некоторые связи, определяющие их отношение друг к другу и статус в обществе. Специфика этих связей отражается в языке. Так, в романо-германских языках для сообщения о женитьбе (замужестве) используются однолексемные конверсные предикаты: в немецком *heiraten*, во французском *se marier*, в английском *marry*.

В русском языке конверсивы *Саша женился на Тане* $\longleftrightarrow$ *Таня вышла замуж за Сашу* (наиболее употребимые и стилистически нейтральные) отражают фреймовую асимметрию, обусловленную национальными представлениями о главенствующей роли в семье мужчины и о подчиненности ему женщины. В русском языке существуют симметричные конверсные предикаты *сочетаться узами*, *вступать в брак*, но они имеют яркую стилистическую маркировку. Асимметрия супружества в славянской традиции проявляется и в смене женщиной фамилии, что норма в нашем обществе, в то время как мужчина меняет фамилию крайне редко.

Отметим попутно, что в белорусском языке возможны как симметричная (*Васіль пашлюбаваўся (узяў шлюб) з Ганнай* $\longleftrightarrow$ *Ганна пашлюбавалася (узяла шлюб) з Васілём*), так и асимметричная реализация фрейма: *Васіль ажаніўся з Ганнай* $\longleftrightarrow$ *Ганна выйшла за Васіля*. Однако степень асимметрии субъектных отношений в русском и белорусском языках различна (ср.: (рус.) *жениться (на ком)* и (бел.) *ажаніцца (з кім)*).

В тексте асимметричная реализация фрейма проявляется в выборе говорящим той или иной структуры из конверсной парадигмы. Сообщение, что *Анна вышла замуж за Ивана*, нейтрально, а структура *Анна взяла в мужья Ивана* вне официальной церемонии бракосочетания сигнализирует о неравном статусе участников ситуации: Алла Пугачева **берет в мужья** Максима Галкина (www.piter.tv); *Есть такой древний обычай – если какая невинная девушка пожелает взять в мужья преступника, то препятствий ей не чинить!* (Национальный корпус русского языка).

Славянские национальные представления о различном статусе мужчины и женщины «работают» как в ситуации супружества, так и вне её. Именно поэтому можно сказать: *Татьяна – вдова Владимира*, но некорректно **Иван – вдовец Натальи* (т.к. у слова *вдовец* отсутствует объектная валентность). Но если такая структура появляется в тексте, ее будет сопровождать особый подтекст: *«Последний коммунистический лидер бывшего Советского Союза, безутешный вдовец великой и необычной женщины Михаил Гор-*

бачев влюбился в миллиардершу. Калифорнийская дама-филантроп Диан Мейер вскружила голову отцу перестройки», – пишет известная своими скандальными разоблачениями итальянская газета «Коррьере делла сера» (<http://kp.ru/daily/22475.5/14803/>).

Национальная специфика того или иного фрейма может проявляться в разной частотности использования структур из конверсной парадигмы. Так, в белорусском интернет-пространстве контекстов типа *президент Лукашенко **получил** в подарок...* крайне мало. Чаще используются конверсивы типа *...**преподнесли** президенту..., ...**подарили** президенту: В 2006 году российский умелец **преподнес** Лукашенко маковое зернышко с композицией из государственных флагов Беларуси, России и Украины с девизом фестиваля «Славянский базар»: «Через искусство – к миру и взаимопониманию»* (www.open.by); *Белорусская теннисистка Виктория Азаренко, вернувшаяся на первую строчку рейтинга Женской теннисной ассоциации (WTA), **подарила** Александру Лукашенко свою ракетку* (www.pressball.by). Причина такой асимметричной реализации фрейма, видимо, в том, что традиционно роль получателя расценивается в нашем социуме как менее престижная в сравнении с ролью дающего – и этот факт фреймовой асимметрии коммуниканты учитывают при создании своих текстов, особенно в тех ситуациях, когда социальный статус участников описываемой ситуации значителен.

Исследование факторов, обуславливающих функционирование конверсных структур в тексте, сегодня особенно актуально, т.к. задача лингвиста как современного ученого-гуманитария – не только и не столько описать языковые механизмы, сколько разработать технологии их использования [8]. И в этом аспекте изучение симметрии / асимметрии конверсивов, с одной стороны, – шаг к овладению потенциалом синонимических средств языка, а с другой – шаг к адекватному восприятию языка СМИ, который сегодня фактически является языком общения.

Литература

1. Карданова, К.С. Научные модели коммуникации: принципы построения / К.С. Карданова // Русский язык в школе. – 2012. – № 3. – С. 59–64.
2. Дворецкий, И.Х. Латинско-русский словарь: ок. 50000 слов / И.Х. Дворецкий. – 3-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1986. – 843 с.
3. Новиков, Л.А. Конверсия / Л.А. Новиков // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 234–235.

4. Минчук, И.И. Симметрия / асимметрия синтаксического конверсива в поле конверсности / И.И. Минчук // Язык и межкультурные коммуникации: материалы III Междунар. науч. конф., Минск – Вильнюс, 17–20 мая 2011 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол. В.Д. Старичёнок, Г. Кундротас, И.П. Кудреватых и др.; отв. ред. В.Д. Старичёнок. – Минск: БГПУ, 2011. – 302 с.
5. Минчук, И.И. Асимметричный характер конверсивной ситуации «купля-продажа» при реализации денотативных ролей / И.И. Минчук // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. – Сер. 3. Филология. Педагогика. – 2007. – № 1. – С. 46–52.
6. Александрова, З.Е. Словарь синонимов русского языка. Около 9000 синонимических рядов / З.Е. Александрова; под ред. Л.А. Чешко. – М.: Сов. Энциклопедия, 1971.
7. Тихонов, А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2 т. / А.Н. Тихонов. – М.: Русский язык, 1985. – Т. 1. – 496 с.
8. Резниченко, Л.А. Жить в призвании или быть при звании? (Материалы круглого стола) / Л.А. Резниченко // Человек. – 2011. – № 2. – С. 5–23.

Марина Можейко

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА КНИГИ: ВНЕГУТЕНБЕРГОВСКОЕ БЫТИЕ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

Автор центрирует свой интерес на переосмыслении феномена книги в современной постмодернистской культуре. Анализирует предпосылки этого переосмысления, и в первую очередь – постмодернистскую номадологическую концепцию. Показывает, что текст рассматривается в постмодернистской культуре как принципиально плюральное пространство смыслопорождения в рамках последовательного семантического ветвления (бифуркаций). Основной акцент сделан на проблеме читателя как носителя культурных кодов и источников смысла текста.

М. Mojeiko

The author centers her interest in rethinking of the phenomenon of the book in the contemporary postmodern culture. Article examines the backgrounds of this rethinking, and in the first place – the postmodern theory of nomadology. The author shows that the postmodern culture consider the text as a fundamentally plural space of the generation of sense, unfolding within a coherent semantic branching (bifurcations).

The main emphasis in the article is made on the problem of the reader as a carrier of cultural codes and sources of meaning of text.

Важнейшей презумпцией постмодернистского видения мира, наряду с презумпцией его хаотичности, выступает презумпция его семиотической (прежде всего – языковой) артикулированности. Трактовка мира как текста, в сущности, традиционна для европейской культуры (например, неоплатоническая модель мира или средневековая интерпретация бытия как книги божественных смыслов), однако классическая культура всегда разделяла так называемое объективное содержание текста и объект как таковой.

В постмодернизме же на смену классическому требованию определенности значения, жесткой соотнесенности его с конкретным денотатом приходит программная открытость значения или, по Ж. Бодрийяру, отказ от «эквивалентностей» [14, с. 36]. Бесконечность пересекающихся значений знака, детерминированная бесконечностью его культурных интерпретаций, практически растворяет десигнат в плюрализме его трактовок. Шекспировскому «Что имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови, хоть нет...» противостоит в современной культуре причудливый арабеск порожденных различными традициями, но в контексте микшированной культуры постмодерна наложенных друг на друга значений: роза как радость, жизнь, тайна, тишина, любовь, смерть, воскресение, красота, слава, гордость, молитва, победа, мученичество, пышность, солнце, мужество, женственность, Венера, дева Мария, число 5, Христос, св. Георгий, творческий порыв, девственность, чувственная страсть, христианская церковь, земная жизнь, гармония мироздания и мн. др. [42]. Принятие тех или иных значений задает принадлежность человека к культурной традиции и делает соответствующий объект определенным образом значимым – знание же всех возможных значений в культуре постмодерна растворяет определенность семантики – вплоть до открывающейся в слове возможности означать все, что угодно (что, например, позволяет У. Эко назвать свой роман «именем розы»).

Ж. Бодрийяр постулирует победу «логики уничтожения собственного референта, логики поглощения значения» [13, с. 67]: стоящее за словом понятие утрачивает денотат как онтологический гарант семантической определенности, – десигнат как идеальный конструкт остается его единственным и весьма условным референтом. Внеязыковое бытие не конституируется в рамках постмодернистской картины мира, где семиозис понимается как

единственная форма существования любого феномена, включая и самого субъекта. В данном аспекте философия постмодернизма во многом опирается на идеи структурного психоанализа, в первую очередь – концепции Ж. Лакана, в рамках которой зафиксирован факт вербальной артикуляции любой формы бессознательного, понимаемого в классическом психоанализе как последний оплот суверенности. В этом контексте субъект характеризуется Ж. Лаканом как «децентрированный», растворенный в формах языкового порядка [34; 67; 68; 69]. Рациональный субъект декартовского типа, равно как и вождедеющий субъект типа фрейдистского, сменяются деперсонифицированным инструментом презентации культурных смыслов («означающих») языка.

Из этого вытекает признание тотальности языка – понимание языковой реальности как единственной и исчерпывающе самодостаточной, т. е. не нуждающейся во внеязыковом гаранте. Постмодернизм развивает заложенную модернизмом идею «крушения реальности» (уже Э. Ионеско писал: «Слова превращаются в звучащую оболочку, лишенную смысла» [32, с. 137]). По Р. Барту, «язык – это область, которой ничто не внеположено» [7, с. 522]. Аналогично у Ж. Деррида: «Абсолютное наличие» есть «то, что мы прочли в тексте», и «ничто не существует вне текста» [56; 57; 58]. При таком подходе культурная универсалия бытия фактически совпадает с универсалией текста. Ф. Джеймисон говорит о «фундаментальной мутации самого предметного мира, ставшего сегодня набором текстов» [29, с. 124]. Согласно Ж.-Ф. Лиотару, постмодернизм зиждется на отказе от самой идеи автохтонности объекта [36, с. 158]. Бытие предстает как процессуальность плюральных игр означающего: презумпция квазисемиотизма превращает культуру постмодерна из «зеркала мира» в «зеркало зеркал» (Дж. Уард, Д. Харвей) [63, с. 336–338; 82, с. 155–185], где место реальности занимают «знаковая реальность» (Б. Сمارт [78, с. 150]), «вербальная реальность» (Р. Виллиамс [84, с. 31–32]), «гипер-реальность» (Д. Лион [70, с. 16]). В этом вторичном зеркале, заданном языком, значимыми, по оценке С. Беста, Д. Келлнера, Д. Лиона и др., являются не объективные реалии, но претендующие на статус таковых интенции сознания к самовыражению [52, с. 114–115; 70, с. 16]. Самая кажущаяся непосредственность объекта оказывается сугубо вторичным конструктом, базирующимся на системе избранных аксиологических шкал и культурных приоритетов: по оценке М. Мерло-Понти, объект возможен лишь в результате семиотического усилия субъекта [73, с. 178–196]. По формулировке Р. Барта, сознание являет-

ся не «неким первородным отпечатком мира, а самым настоящим строительством такого мира» [10, с. 255]. Эта установка может быть зафиксирована как на сугубо концептуальном уровне постмодернизма (для Ж. Деррида «система категорий – это система способов конструирования бытия» [58, с. 91]), так и на уровне художественной практики постмодернистского искусства (эпиграф к классическому постмодернистскому произведению – книге Р. Федермана «Прими или брось: раздутая подержанная история для чтения вслух стоя или сидя» – гласит: «Все персонажи и места действия в этой книге реальны: они сделаны из слов» [60]). В этом контексте Б. Смарт оценивает когнитивную стратегию постмодернизма как переориентацию с «рассудка» как самодостаточной и абсолютной ценности к конструктивному «воображению» [78; 79]. Даже в социологически ориентированных концепциях постмодернизма (З. Бауман, С. Бест, Ж. Бодрийяр, Дж. Ваттимо, Р. Виллиамс, Д. Келлнер, Д. Лион, Б. Смарт) обнаруживаются программный отказ от идеи реальности и исключение соответствующего понятия из концептуальных контекстов [50, с. 18–22; 51, с. VII; 83, с. 103–104; 84, с. 31–32]: история артикулируется как история языка [19].

Таким образом, стратегия мировосприятия постмодернизма, получившая название «постмодернистской чувствительности», базируется на таких фундаментальных презумпциях, как презумпция отказа от смысла в качестве наличного (презумпция «усмотрения хаоса» и толкования последнего в качестве смыслопорождающего) и презумпция отказа от идеи референции (презумпция принципиальной семиотичности данной человеку реальности).

В таких условиях «уничтожение последних следов веры в референциальность» оценивается Р. Сальдиваром как единственно возможный «путь к истине» [77, с. 253]. Идя по этому пути, постмодернизм, по словам Р. Барта, бросает «вызов самому символическому» [49, с. 614–615]. Как пишет Р. Барт, «ныне семиология призвана выступать ...против всей символическо-семантической системы нашей цивилизации; ...расщепить саму систему смысла» [8, с. 82–83]. И если исходно постмодернизм определял свою задачу как необходимость «опустошить знак» [81, с. 4], то ныне он пытается смоделировать «логические последствия нерепрезентативного понимания письма» [12, с. 400].

Такой поворот мысли заставляет культуру постмодерна сдвинуть акценты с понятия *книги* на понятия *письма* и *текста*, что порождает серьезные последствия в трактовке самого феномена книги как такового.

1. Книга и текст:

парадигма постмодернистской номадологии

Важнейшим философским проектом постмодернизма, позволяющим интерпретировать последний в качестве того проблемного поля современной культуры, где отрабатывается гуманитарная версия концепции нелинейных динамик, является номадологический проект. В узком смысле это модельная концепция, предложенная Ж. Делезом и Ф. Гваттари, в широком – фундаментальная для постмодернизма установка на отказ от характерных для классической метафизики презумпций, а именно: 1) презумпции жестко структурной организации бытия; 2) полагания пространства в качестве дискретно дифференцированного посредством семантически и аксиологически определяющих точек (прежде всего, центра); 3) понимания детерминизма как принудительной каузальности (причинения); 4) выделения фундаментальных оппозиций внешнего – внутреннего, прошлого – будущего и т. п.; 5) полагания смысла в качестве имманентного миру (объекту) и раскрывающегося субъекту в когнитивных процедурах.

Связывая этот способ мирообъяснения с традицией западной классики, постмодернизм постулирует содержательную исчерпанность его интерпретационного потенциала, выдвигая на смену ему номадологическую (от *nomad* – кочевник) модель мировидения. По Ж. Делезу и Ф. Гваттари, современность демонстрирует отчетливо выраженную «потребность в номадизме» [25, с. 29]. В противоположность метафизической традиции номадология задает видение мира, опирающееся на радикально альтернативные презумпции: 1) рассмотрение предметности в качестве аструктурной; 2) трактовка пространства как децентрированного и открытого для территориализации; 3) новое понимание детерминизма, основанное на идее принципиальной случайности сингулярного события; 4) снятие самой возможности выделения оппозиций внешнего и внутреннего, прошлого и будущего и т. п.; 5) придание феномену смысла проблематичного статуса.

Номадологический проект фундирован отказом от презумпции константной гештальтной организации бытия, и это находит свое выражение в конституировании постмодернизмом понятия «ризома» взамен традиционной категории «структура».

Под ризомой (фр. *rhizome* – корневище) понимается принципиально аструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий возможность для ее имманентной подвижности, т. е. реализации креативного потенциала самоконфигурирования

[37]. В отличие от фундаментальной для классической европейской культуры метафоры «корня» как предполагающего жестко фиксированную конфигурацию и генетическую (осевую) структуру, культура постмодерна, по оценке Ж. Делеза и Ф. Гваттари, фундирована метафорой «корешка», т. е. «корневища-луковицы» как «скрытого стебля», который может прорасти в каком угодно направлении, или сети «корневых волосков», потенциально возможные переплетения которых невозможно предусмотреть [25, с. 11]. Ризома принципиально процессуальна, она «не начинается и не завершается. Она всегда в середине...» [25, с. 30].

Ризома «включает в себя линии членения, по которым она стратифицирована, территориализована, организована», однако они перманентно подвижны и предполагают своего рода «разрывы» как переходы в состояние, характеризующееся отсутствием жесткой стратификации [25, с. 14–15]. Бытие ризомы реализуется в последовательно сменяющихся виртуальных структурах: «оса и орхидея образуют ризому, будучи гетерогенными. ...Подлинное становление, превращение осы в орхидею, превращение орхидеи в осу, ...оба вида становления следуют друг за другом и сменяют друг друга» [25, с. 15]. Пульсации ризоморфной среды от одного варианта стратификации – к другому (и от стратификации – к ускользанию от таковой) аналогичны пульсациям самоорганизующейся среды от хаотических состояний к состояниям, характеризующимся наличием макроструктур.

Номадологически артикулированные идеи могут быть обнаружены не только у Ж. Делеза и Ф. Гваттари. По Р. Барту, процессуальность письма не результируется в тексте [8, с. 80]. Аналогична «структурная невозможность закрыть ...сеть, фиксировать ее плетение» у Ж. Деррида [27, с. 69]. Это позволяет заключить, что эксплицитно выраженные номадологией презумпции являются базисными для философии постмодернизма.

Номадология предполагает в этом контексте и принципиально новое понимание организации пространства. Используя типичные для соответствующих культур игры как выражающие характерные для них способы членения пространства, Ж. Делез и Ф. Гваттари противопоставляют шахматы, с одной стороны, и игру кочевников (го) – с другой. Шахматы предполагают кодирование пространства (организацию четко очерченного поля игровой доски в качестве «системы мест») и жесткую определенность соответствий между константно значимыми фигурами и их позициями – точками размещения в замкнутом пространстве. В противоположность

этому, го предполагает внекодovou территориализацию и детерриториализацию пространства, т. е. рассеивание качественно недифференцированных фишек на незамкнутой поверхности (броски камешков на песке придают в каждый момент времени ситуативное значение фигурам и ситуативную определенность конфигурации пространства). Такое рассеивание есть номадическое распределение сингулярностей, которые «обладают подвижностью, имманентной способностью самовоссоединения», радикально отличающейся «от фиксированных и оседлых распределений» [23, с. 131]. Пространственная среда предстает как «недифференцированная»: «мир, кипящий номадическими [кочевыми] ...сингулярностями» [23, с. 131].

Топологически это означает, что в рамках номадического проекта организация пространства артикулирована принципиально нетрадиционно. Прежде всего это касается его видения в качестве плоскости: «поверхность – это местоположение смысла: знаки остаются бессмысленными до тех пор, пока они не входят в поверхностную организацию» [23, с. 132–133]. Элиминация идеи корня приводит номадологию к отказу от идеи глубины: «сингулярности, или потенциалы, блуждают по поверхности» [23, с. 131]. «Истинное рождение, возникновение подлинно нового случается именно на поверхности» в отличие от преформистской реализации исходного и, следовательно, принципиально не нового проекта (например, развития организма, который «всегда сосредоточен во внутреннем пространстве и распространяется во внешнее... ассимилируя и воплощаясь» [23, с. 131–132]). Для подобных организму систем характерно наличие генетической (эволюционной) оси как линейного вектора развития: «генетическая ось – как объективное стержневое единство, из которого выходят последующие стадии; глубинная структура подобия» [25, с. 17]. В противоположность этому «ризома антигенеалогична» [25, с. 27]: она «осуществляется в другом (принципиально не осевом, т. е. не линейном. – М.М.) измерении – преобразовательном и субъективном» [25, с. 17], и «не подчиняется никакой структурной или порождающей модели», «чуждается самой мысли о генетической оси как глубинной структуре» [25, с. 17]. Поверхность выступает как зона взаимодействия системы с внешней средой: как пишет Ж. Делез, «мембраны ...приводят в соприкосновение внутреннее и внешнее пространство вне зависимости от расстояния между ними» [23, с. 132]. И если синергетика фиксирует постоянный энергообмен системы со средой в качестве необходимого условия самоорганизации, то и в номадологии взаимодействие со средой выступает условием пространственного

конфигурирования ризомы: «мембраны ...удерживают полярности. ...Кожа обладает неким жизненным и собственно поверхностным потенциалом энергии» [23, с. 132].

Важнейшей презумпцией номадологии, особенно значимой в контексте сопоставления синергетики и постмодернизма, является презумпция отсутствия центра, базирующаяся на радикальной критике классической традиции. Как пишет Ж. Деррида, «регулярным образом центр получал различные формы и названия. История метафизики, как и история Запада, является историей этих метафор и метонимий... Все эти названия связаны с фундаментальными понятиями, с первоначалами или с центром, ... – эйдос, архэ, телос, энергейя, усия (сущность, субстанция, субъект), алетейя, трансцендентальность, сознание или совесть, Бог, человек...» [57, с. 325]. По оценке постмодернизма, «мы (носители западного типа рациональности. – М.М.) ищем центральную комнату в страхе, что таковой нет» [24, с. 250–251]. При номадической организации среды «центральная комната ... остается пустой, хотя человек заселяет ее» [24, с. 252]. Интересен в этом отношении «новый дискурс среды» Ж. Бодрийяра. Анализируя новый тип организации жилой среды, он отмечает, что «предметы обстановки сделались подвижными элементами в децентрализованном пространстве» [15, с. 32]. Если в классическом интерьере стол фиксировал центр, доминирующий над остальным пространством, то теперь «стулья уже не тяготеют к столу» [15, с. 37]. В децентрированном пространстве теряется избранность точек, оно перестает восприниматься как «система мест»: «нет больше кроватей, на которых лежат, нет больше стульев, на которых сидят, есть лишь “функциональные” сидения, вольно синтезирующие всевозможные позы (...и всевозможные отношения между людьми)» [15, с. 37].

Идея децентрированности проявляется в постмодернизме в самом широком диапазоне: от презумпции децентрированности текста до радикального требования «заклеймить идеологические и метафизические модели» (Ф. Джеймисон [29, с. 125]). Классическим примером, демонстрирующим эту установку, может служить постмодернистская концепция культуры как принципиально ацентричной. Согласно Ж.-Ф. Лиотару, в постмодернистской культуре «все прежние центры притяжения, образуемые национальными государствами, партиями, профессиями, институтами и историческими традициями, теряют свою силу» [36, с. 144–145]. В силу этого, по Р. Рорти, из актуализирующихся в постмодернистском социуме стратегий «ни одна ...не обладает привилегиями перед

другими» [76]. Ацентричность культурного пространства постмодерна носит программный характер: как утверждал Л. Фидлер в опубликованной в первой редакции «Playboy» статье, нет и не может быть ни элитарной, ни массовой культуры как таковых [43]. В данном аспекте концепция «заката метанарраций» созвучна концепции цивилизационного поворота, фундированной презумпцией полицентризма.

Постмодернизм интерпретирует пространственные среды как лишенные не только центра, но и любых приоритетных осей и точек: «власть без трона» [44, с. 191] у М. Фуко «находится везде» и «исходит отовсюду» [61]. Истолкованию предметности как дисперсной соответствует в постмодернизме и истолкование движения как рассеивания: по Ж. Делезу, его осуществление «подобно тому, как семенная коробочка выпускает свои споры» [23, с. 201]. Аналогичен по своей семантике и ключевой термин «диссеминация» у Ж. Деррида [55]. По оценке Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «оседлая» (западная) культура, в отличие от кочевой, основана на понимании движения по осевому вектору, для которого топологически внешнее выступает аксиологически внешним, коим можно без семантических потерь пренебречь, – в отличие от номадического понимания движения как дисперсного рассеивания, имманентно осуществляющего интеграцию внешнего: «мы пишем историю ...с точки зрения человека, ведущего оседлый образ жизни... История никогда не понимала кочевников, книга никогда не понимала внешнее (подчеркнуто нами. – М.М.)» [25, с. 29–30].

Принятие идеи центра фактически означает и принятие идеи внешней принудительной каузальности, т. е. линейного детерминизма. Как пишет Ж. Деррида, «считалось, что центр ... представляет собой в структуре именно то, что управляет этой структурой», и на протяжении всей истории метафизики «функцией этого центра было ...гарантировать, чтобы организующий принцип структуры ограничивал то, что мы можем назвать свободной игрой структур» [57]. В этом контексте феномен центра метафорически фиксируется номадологией в семантической фигуре «Генерала». И если для классической философии были традиционны «иерархические системы, которые включают в себя центры значения и субъективации» [25, с. 22], то ризома, «противопоставленная центрированным системам», являет собой «не центрированную, не иерархическую ... систему без Генерала, ...без центрального автомата» [25, с. 28].

Вместе с тем идея децентрированности среды имеет фундаментальный статус и для синергетики. Собственно, синергетические

системы тем и отличаются от кибернетических, что в рамках последних порядок устанавливается в результате соответствующих команд центра, в то время как в синергетических системах он возникает в результате автохтонной кооперации микроэлементов: И. Пригожин и И. Стенгерс интерпретируют синергетические процессы как объективные, т. е. реализующиеся вне конкретного плана, эксплицитно выведенного на глобальный командный уровень системы [38, с. 268]. Точно так же интерпретация ризомы в качестве децентрализованной среды оборачивается ее трактовкой как обладающей креативным потенциалом самоорганизации: «ризома может быть разорвана, изломана..., перестроиться на другую линию» [25, с. 15]. Источником трансформаций выступает в данном случае не причинение извне, но имманентная нон-финальность системы, которая «ни стабильная, ни не стабильная, а, скорее, «метастабильна» и «наделена потенциальной энергией» [23, с. 131]. Таким образом, понятие «метастабильности» в номадологии типологически соответствует понятию «неустойчивости» в синергетике, фиксируя процессуальность бытия системы и ее креативный потенциал самоорганизации, варьирования пространственных конфигураций.

Ни один из плюральных вариантов определенности ризомы не может быть аксиологически выделен как предпочтительный (автохтонный в онтологическом или правильный в интерпретационном смысле): «любая точка ризомы может и должна быть связана со всякой другой» [25, с. 12]. Объективация этих возможностей образует подвижную картину самоорганизации ризомы, конституируя между ее составляющими («сингулярностями») временно актуальные соотношения – «плато» [25, с. 28]. Сингулярности не только «способны к само-воссоединению» [23, с. 131], но пребывание в поле «номадологического распределения» заставляет их «коммуницировать между собой» [23, с. 102], при неперемennom условии взаимодействия с внешней по отношению к ризоме средой (плоскость как зона соприкосновения). Плато ризомы выступают в качестве типологического аналога диссипативных структур: они так же плюральны и релятивны, так же имеют преходящий характер, так же порождаются имманентной нестабильностью системы (ризомы), так же возникают посредством кооперирования («коммуницирования») составляющих последней (сингулярностей).

Более того, конкретным инспирирующим поводом формирования диссипативного плато выступает в номадологии так называемый «парадоксальный элемент», практически воплощающий собой случайность (флуктуацию) как таковую [23, с. 131], он же

задает своего рода точки версификации в процессе самоорганизации ризоморфных сред, заставляя сингулярности «резонировать, коммуницировать и разветвляться (подчеркнуто нами. – М.М.)» [23, с. 78]. Существенным моментом процессуальности ризомы является принципиальная непредсказуемость ее будущих состояний: «это множественность ...но мы пока не знаем, что она влечет за собой, когда ...обретет субстантивный характер» [25, с. 9]. «Парадоксальный элемент» потому и парадоксален, что выходит за границы знания (доксы), очерчивающей проективно рассматриваемое пространство трансформаций.

2. Книга на полке и текст в сознании: постмодернизм о феномене смыслопорождения в процедурах письма и чтения

Отказ от идеи референции (концепция «пустого знака») и презумпция «заката больших нарративов» в своем сочетании выступают парадигмальным основанием постмодернистской концепции текстовой семантики.

Согласно концепции «означивания», предложенной Ю. Кристевой и универсально принятой постмодернизмом, смысл обретается текстом, не являясь исходно ни заданным, ни данным. На передний план выдвигается не *signification* («значение») как отношение означающего к означаемому, но *signifiance* («означивание») как движение в сфере означающего [66, с. 271]. Как отмечает Дж. Х. Миллер, становление текстовой семантики «никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но вкладыванием смысла в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла» [74, с. 12]. По Ж. Делезу, смысл «производится: он никогда не изначален» [23, с. 122]; по Р. Барту – семантическое бытие текста «есть становление» [4]. Письмо мыслится постмодернизмом в качестве процессуальности, не результирующей в константном (завершенном) тексте: «писать» – это, по Р. Барту, «непереходный глагол» [1]. Аналогично интерпретация текста в процедурах чтения выступает в концепции Ж. Делеза и Ф. Гваттари как нон-финальная экспериментация. В свете этой презумпции текст – «это не совокупность ...знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов» [8, с. 81]. Собственно, европейская традиция философствования содержит весьма созвучные этой установке идеи, высказанные задолго до постмодернизма. Оформившаяся в контексте классической философии позиция И. Канта может, например, быть истолкована как последовательная и эксплицитно сформулированная версия интерпретации смысла

как созидаемого в субъективном усилии. В рамках неклассической философии Р. Ингарденом высказана мысль о виртуальном бытии художественного произведения как «множества возможностей» [31, с. 561], т. е. различных версий прочтения, каждая из которых выступает как его «актуализация» [30, с. 77–78]. А «Исток художественного творения» М. Хайдеггера непосредственно оценивается Ф. Джеймисоном как содержащий идею «смыслопорождения» [29, с. 122].

Презумпция отсутствия изначального смысла текста находит свое выражение в семантической фигуре «смерти Автора». В аксиологической системе постмодернизма Автор символизирует идею внешней принудительной каузальности, в ситуации которой линейный тип детерминизма предполагает и линейное объяснение явления через указание на его единственную и исчерпывающую причину, в качестве которой для текста выступает Автор. Постмодернизм отвергает классическую интерпретацию текста как «произведения» (произведенного Автором): «присвоить тексту Автора – это значит ...застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [9]. В рамках данного подхода на смену понятию «автор» постмодернистская философия выдвигает понятие «скриптор» («пишущий» [6]). Последний, по формулировке Р. Барта, «рождается одновременно с текстом, и у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом (подчеркнуто нами. – М.М.)» [9, с. 387]. Письмо являет собой «единственно возможное пространство, где может находиться субъект письма» [1, с. 90]. Фигура автора утрачивает свою психологическую артикуляцию и деперсонифицируется: по оценке Ю. Кристевой, автор становится «кодом, не-личностью, анонимом», и «стадия автора» – это в системе отсчета текста «стадия нуля, стадия отрицания и изъятия» [64]. Фактически автор есть не более чем носитель языка [9, с. 389]. Таким образом, «письмо есть изначально обезличенная деятельность» [9, с. 386]. По мысли М. Фуко, оно фундировано презумпцией «добровольного стирания: “маркер писателя теперь – это не более чем своеобразие его отсутствия”» [47, с. 14].

Важнейшим выводом из данной установки является идея о порождении смысла в акте чтения, понимаемого Ж. Деррида как «активная интерпретация», дающая «утверждение свободной игры мира без истины и начала» [57, с. 264]. В этом контексте Дж. Х. Миллером формулируется положение о Читателе как источнике смысла: «каждый читатель овладевает произведением... и налагает

на него определенную схему смысла» [74, с. 12]. Однако постмодернизм не завязывает процедуру смыслопорождения на фигуру Читателя в качестве ее субъекта, внешнего причиняющего начала (ибо в этом случае фигура Читателя была бы эквивалентна фигуре Автора). Тема «основополагающего субъекта», которому вменялось в обязанность «вдыхать жизнь в пустые формы языка», однозначно относится М. Фуко к философии традиционного плана [46, с. 76]. Постмодернизм же, по П. де Ману, утверждает «абсолютную независимость интерпретации от текста и текста от интерпретации» [71, с. 141]. По оценке Ж. Деррида, реально имеет место не интерпретационная деятельность субъекта, но «моменты самотолкования мысли» [26, с. 170]. В трактовке Т. Д'ана, Л. Перрон-Муазес и др. Автор, Читатель и Текст растворяются в едином вербально-дискурсивном пространстве [54, с. 227; 75, с. 383]. В аспекте генерации смысла как чтение, так и письмо – это, по Р. Барту, «не правда человека..., а правда языка» [8], «уже не «я», а сам язык действует, «перформирует» [9, с. 386].

По оценке Р.Барта, современная лингвистика показала, что «высказывание ...превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих» [9]. Текст, по П. де Ману, «не продуцируется деятельностью сознания субъекта – автора или читателя», но является имманентной процессуальностью языка [71, с. 136]. Смысл трактуется в качестве не привнесенного субъектом, но автохтонного: он самопричинен, по Ж. Делезу, «в связи с имманентностью квази-причины» [23, с. 122].

Смыслопорождающее значение признавалось за самодвижением языка уже в сюрреализме (техника автоматического письма). Феномен аутотрансформации текста зафиксирован Э. Ионеско: «Текст преобразился перед моими глазами. Это произошло ...против моей воли. ...Предложения ...сами по себе пришли в движение: они испортились, извратились» [32, с. 136]. Самодвижения языка отмечено И. Бродским: поэт «есть средство существования языка. ...Язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку» [18, с. 17]. Аналогичные идеи высказаны в рамках неклассической философии: по Г.-Г. Гадамеру, «сознание индивида не есть мерка, по которой может быть измерено бытие языка» [21, с. 137]; Ж.-П. Сартр формулирует тезис о том, что язык есть «саморазвивающееся (подчеркнуто нами. – М.М.) безличное начало, действующее через и помимо человека, ...героем становится язык» [40, с. 108–109]. Р. Барт ссылается на идею Малларме о том, что «говорит не автор, а язык как таковой» [9, с. 385].

Способность производить «эффект смысла» М. Фуко признает за «структурами языка» [46, с. 76], обладающими, по Ю. Кристевой, «безличной продуктивностью», порождающей семантические вариации означивания [65]. Ю. Кристева вводит понятие «письма-чтения» как условия возникновения структуры, которая не «наличествует, но вырабатывается» [33]. Смыслогенез предстает, по Дж. В. Харрари, как самоорганизация текстовой «самопорождающейся продуктивности ... в перманентной метаморфозе» [62, с. 40].

Субстратом смыслопорождения выступает текстовая среда, понятая как хаотичная: аструктурная и децентрированная. По оценке Р. Сальдивара, «деконструкция не означает деструкции структуры... – это демонтаж старой структуры, предпринятый с целью показать, что ее претензии на безусловный приоритет являются всего лишь результатом человеческих усилий и, следовательно, могут быть подвергнуты пересмотру» [77, с. 150]. Таким образом, как пишет Дж.-И. Тадье, текст перманентно «деконструируется ради своего вечного порождения» [80, с. 224–225].

Деструктурированный текст принципиально нестабилен и характеризуется своего рода «взвешенностью между активностью и пассивностью», «взвихренностью», которая, как пишет Ж. Деррида, в принципе «не поддается упорядочению» [27, с. 48]. Это задает ту же ситуацию, что в синергетическом контексте задает феномен неравновесности: система чревата радикальными трансформациями (прежде всего – структурного плана). Так, концепт Ж. Деррида «разнесение» фиксирует именно генеративную природу текстовой организации: «грамма как разнесение... – это структура и движение», открывающее возможность «других текстовых конфигураций» [27, с. 47–48, 69–70]. Бытие текста реализуется в осцилляциях между версиями означивания, между смыслом и его деструкцией: как пишет А. Истхоуп, «любой текст отличается от самого себя» [59, с. 187–188]. В силу своей имманентной нестабильности текстовая среда интерпретируется постмодернизмом как непредсказуемая, всегда готовая породить то, что синергетика обозначает в качестве флуктуации: Дж. Д. Аткинс отмечает самопроизвольный «момент, когда текст начнет отличаться от самого себя, выходя за пределы собственной системы ценностей, ... системы смысла» [48, с. 139].

«Смерть Автора» означает и «смерть произведения»: место книги занимает подвижная «конструкция» дискретных элементов. Классическим примером конструкции является текст Р. Федермана «Прими или брось: раздутая подержанная история для чтения вслух стоя или сидя», представляющий собой набор отдельных не-

нумерованных листов, на многих из которых фрагменты текста разделены крестом из многократно набранной фамилии «Деррида» [60]. Аналогичны «стихи на карточках» Л. Рубинштейна, где, как он отмечает, «каждая карточка – это ...универсальная единица ритма. ...Пачка карточек – это... НЕ-книга, это детище “внегугенберговского” существования словесной культуры» [39].

Вариабельность структурная влечет за собой и вариабельность семантическую: по Р. Барту, «задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том, чтобы произвести подвижную структуризацию текста», «проследивать пути смыслообразования» [11, с. 425]; Ж. Деррида также фиксирует «открывающиеся возможности полисемии»: «рассеивание... способно продуцировать не-конечное число семантических эффектов», высвобождая семантическую креативность текста, его «желание-сказать» [27, с. 80,81]. Самоорганизация текста генерирует конкретные версии смыслопорождения (преходящие плато смысла в процессуальности структуризации).

Процессуальность текста эксплицитно интерпретируется постмодернизмом как принципиально нелинейная. Как пишет Ж. Деррида, «однолинейный текст, точечная позиция, операция, подписанная одним-единственным автором, по определению, не способны» [27, с. 74–75], т. е. не креативны. Р. Барт непосредственно использует такие термины, как «нелинейное письмо», «многомерное письмо», «многолинейность означающих» и т. п. [5, с. 417].

Согласно его модели, «текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство» [9, с. 388]. Метафорой текста становится в постмодернизме не линейный вектор, но сеть: произведение «отсылает к образу естественно разрастающегося, «развивающегося» организма... Метафора же Текста – сеть» [9].

3. «Сад расходящихся тропок»: теория бифуркаций и книга как «океан историй»

Смыслопорождение предполагает наличие особых точек семантического ветвления, т. е. версификации означивания, которые функционально изоморфны узлам бифуркационного веера: как пишет Р. Барт, «означающие могут неограниченно играть, ...производить несколько смыслов с помощью одного и того же слова» [3, с. 285]. Ж. Делез также отмечает, что смыслопорождение «двуправлено», т. е. «задает путь, по которому смысл следует и который он заставляет ветвиться» [23, с. 122]. Разрешение бифуркационно-

го выбора, т. е. механизм предпочтения того или иного варианта означивания, основан на фундаментально случайных моментах. М. Фуко пишет о «случайности дискурса» [46, с. 64–65], Т. Д'ан фиксирует соскальзывание смысла «с уровня коллективного и объективного»: он оказывается продуктом случайных вариаций перцепции и дискурса [54, с. 223].

В рамках такого подхода равно невозможны как конституирование финального смысла текста (онтологическая «неразрешимость» последнего, по Р. Барту), так и предвидение той версии означивания, которая будет актуализирована в том или ином случае (гносеологическая «неразрешимость» текста). Текстовая «неразрешимость» осмысливается постмодернизмом в том же ключе, что и невозможность невероятностного прогноза относительно нелинейных процессов в синергетике. Непредсказуемость процедур означивания связывается с автохтонными аспектами бытия текста, подобно тому, как непредсказуемость процедур самоорганизации хаотической среды интерпретируется синергетикой в качестве атрибутивной характеристики процесса, не связываясь с недостаточностью когнитивных средств субъекта. Так, Р. Барт пишет: «Неразрешимость – это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом – в высказывании присутствуют многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение. ...Рождается некий объем индетерминаций или сверхдетерминаций: этот объем и есть означивание» [11, с. 461].

Фигура ветвления – так же, как и в синергетике, обретает в постмодернизме фундаментальный статус («сеть» и «ветвящиеся расширения» ризомы у Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «решетка» и «перекрестки бесконечности» у М. Фуко, смысловые перекрестки «выбора» у Р. Барта, «перекресток», «хиазм» и «развилка» у Ж. Деррида, «лабиринт» у У. Эко и Ж. Делеза и т. п.). Так, например, у Ж. Деррида: «все проходит через... хиазм... Форма хиазма, этого Х, очень меня интересует, ...потому что тут имеет место ...род вилки, развилки (это серия, перекресток, *carrefour* от лат. *quadrifurcum* – двойная развилка, *grille* – решетка, *claire* – плетенка, *cle* – ключ)» [27, с. 128]. И если в синергетике универсальное значение приобретает феномен вероятности, выражающий количественные характеристики бифуркационного перехода, то и постмодернизм фиксирует факт наличия этих количественных параметров: так, говоря о «хиазме», Ж. Деррида отмечает, что эта «развилка» является «вообще говоря, неравномерной, когда одно острие простирается дальше другого: фигура двойного жеста и пересечения» [27, с. 128].

Важнейшим источником формирования постмодернистской модели бифуркационного процесса выступает осмысление Х. Л. Борхесом пространства событийности как «сада расходящихся тропок», моделирующее фактически бифуркационный механизм разворачивания сюжета: «Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть, и так далее. ...В книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам» [16, с. 237]. Последовательное нанизывание бифуркационных ситуаций, каждая из которых разрешается принципиально случайным образом, задает вероятностный мир с непредсказуемыми вариантами будущего (в синергетике этот феномен зафиксирован как «каскад бифуркаций»): «в большинстве ...времен мы не существуем; в каких-то существуете вы, а я – нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба... Вечно разветвляясь, время идет к неисчислимым вариантам будущего» [16, с. 239–240].

Классическая мифология, нелинейный характер которой широко обсуждается в современной литературе [20; 22 и др.], также обращает на себя внимание постмодернизма. Ж. Деррида обращается в этом контексте к идее Ж.-П. Вернана о том, что «миф вводит в игру логическую форму, которую, по контрасту с непротиворечивой логикой философов, можно назвать логикой двойственности, двусмысленности, полярности», – и в этом отношении «структурная модель логики, которая не была бы бинарной логикой «да» и «нет», отличающейся от логики логоса», с очевидностью выступает для современной культуры в качестве «недостающего инструмента» [28]. Именно в этом контексте Ж. Деррида переосмысливает понятие «хора», предложенное в свое время Платоном и введенное в постмодернистский оборот Ю. Кристевой: «речь о хоре ...обращается не к логосу..., но к некому гибриднему, незаконнорожденному и даже развращенному рассуждению (*logismo polho*)» [28, с. 125]. Собственно, по оценке Ж. Деррида, хора бросает вызов ... «непротиворечивой логике философов» [28, с. 124]. В противоположность «бинарной логике» Ж. Деррида конституирует «паралогику», «металогику», логику «сверх-колебания», которая не только основана на «полярности», но даже «превышает полярность» [28, с. 126–128]. Движение внутри этой логики «сверх-колебания» не подчинено линейным закономерностям и в силу этого возможные его перспективы не подлежат прогнозу, который в синергетике именуется прогнозом «от наличного»: по словам Ж. Деррида, «в плане становления

...мы не можем претендовать на прочный и устойчивый логос», а то, что в рамках классической терминологии именовалось логосом, носит принципиально игровой характер – «скрывает игру» [28, с. 148–149].

Именно такой *logismo polho* и фундирует собою постмодернистский стиль мышления. В проблемном поле философского постмодернизма бифуркационный механизм эксплицируется в процессуальности практически всех анализируемых предметностей. Так, в рамках номадологического проекта рассматривается феномен «расхождения» серий сингулярностей. Подобно тому, как в синергетике точка бифуркации понимается в качестве такого значения переменной, при котором происходит ветвление эволюционных возможностей, постмодернизм фиксирует «узловые пункты», «точки расхождения серий», «двусмысленные знаки», дающие начало процедурам ветвления. По Ж. Делезу, «есть условия, необходимым образом включающие в себя «двусмысленные знаки» или случайные точки, т. е. своеобразные распределения сингулярностей, соответствующие отдельным случаям различных решений, например, уравнение конических сечений выражают одно и то же Событие, которое его двусмысленный знак подразделяет на разнообразные события – круг, эллипс, гиперболу, параболу, прямую линию» [23, с. 144]. Это означает, что «несовозможные миры, несмотря на их несовозможность, все же имеют нечто общее – ...двусмысленный знак генетического элемента, в отношении которого несколько миров являются решениями одной и той же проблемы» [23, с. 144].

В контексте предложенной М. Фуко реконструкции истории понимания безумия в классической европейской традиции также могут быть обнаружены аналогичные рассуждения. Так, М. Фуко трактует динамику безумия как реализующуюся посредством «амбивалентности» (собственно, деформация аффективной жизни и понимается М. Фуко как форма, в которой реализует себя эта амбивалентность [45]). Описывая обычай средневековых городов избавляться от безумцев, вверяя их воле волн на утлых челнах, М. Фуко пишет: «безумец ...всецело во власти реки с тысячью ее рукавов, моря с тысячью его путей, ...Он накрепко прикован к открытому во все концы света перекрестку (подчеркнуто нами. – М.М.). Он – Пассажир (Passager) в высшем смысле слова, ...узник перехода (passage)» [45, с. 33].

Важнейшим следствием постмодернистского осмысления феномена ветвления – так же, как и в синергетике – выступает формирование сугубо плюралистической модели исследуемой реаль-

ности: «сама по себе ризома имеет различные формы, начиная от ее поверхностного ветвящегося расширения и до ее конкретного воплощения» [25, с. 12].

Согласно постмодернистскому видению ситуации, бифуркационный выбор принципиально не подчинен линейному детерминизму. В терминологии Ж. Делеза точка бифуркации открывает веер равновозможных, но «не-совозможных» версий разворачивания событийности, и актуализация той или иной из них («выбор») осуществляется принципиально случайным путем. Разрешение бифуркационной ситуации интерпретируется М. Фуко как реализующееся вне какого бы то ни было внешнего детерминационного воздействия – равно как и вне следования какой бы то ни было имманентной внутренней закономерности («логики») процесса. «Перекрестки бесконечности» трактуются М. Фуко в качестве «великой переменчивости, неподначальной ничему» [45, с. 33]; аналогично процессуальность безумия, «чтобы достичь настоящей развязки, не нуждается ни в каких внешних элементах» [45, с. 59]. В нелинейных аналитиках, по Ж. Делезу, речь идет о том, чтобы не только учитывать случайное разветвление, но «разветвлять случай» [23, с. 82]. (Ж. Делез иллюстрирует эту презумпцию словами Х. Л. Борхеса: «число жеребьевок бесконечно. Ни одно решение не является окончательным, все они разветвляются, порождая другие» [17, с. 75]).

Данный момент обретает в постмодернизме и морально-этическое свое измерение: поскольку поворот вектора эволюции в ту или другую сторону объективно случаен, постольку предшествовавшие настоящему моменту (и определившие его событийную специфику) бифуркации снимают с индивида ответственность за совершенные им в этот момент поступки («нет больше Адама-грешника, а есть мир, где Адам согрешил» [23, с. 141]), но налагают на него ответственность за спровоцированные им флуктуации и определяемое ими будущее. Эти выводы постмодернизма практически изоморфны формулируемым синергетикой выводам о «новых отношениях между человеком и природой и между человеком и человеком», когда человек вновь оказывается в центре мироздания и наделяется, по оценке И. Пригожина и И. Стенгерс, новой мерой ответственности за него [38, с. 386].

В текстологической концепции постмодернизма также моделируется бифуркационный по своей природе механизм смыслообразования. Так, Р. Барт, двигаясь в парадигме понимания смысла как результата означивания, полагает, что «важно пока-

затягивать отправные точки смыслообразования, а не его окончательные результаты» [11, с. 428]. Эти «отправные точки» выступают своего рода «пунктами двусмысленности» или «двузначностями» текста: «текст ее (трагедии. – М.М.) соткан из двузначных слов, которые каждое из действующих лиц понимает односторонне (в этом постоянном недоразумении и заключается «трагическое»); однако есть и некто, слышащий каждое слово во всей его двойственности, слышащий как бы даже глухоту действующих лиц...; этот «некто» – читатель» [9, с. 390]. Полифония субъективно воспринимается им как какофония, пока в ней не вычленена отдельная (одна из возможных) версий прочтения. По словам Р. Барта, «в каждой узловых точке повествовательной синтагмы ...говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот это с тобой случится» [12]. Процессуальность данного выбора, по Р. Барту, разворачивается в режиме, который может быть оценен как аналогичный автокатализу: достаточно избрать ту или иную подсказку, как конституируемая ей версия прочтения текста оказывается уже необратимой: «чтобы произвести смысл, человеку оказывается достаточно осуществить выбор» [2, с. 251].

В ситуации семиотической гетерогенности текста это задает своего рода фигуру вторичной бифуркации. Согласно Р. Барту, текст, реализующий себя одновременно во множестве различных культурных кодов, принципиально нестабилен, ибо каждая фраза может относиться к любому коду. Иначе говоря, исходным состоянием текста выступают потенциально возможные различные порядки (упорядочивания текста в конкретных кодах), избираемые из беспорядка всех всевозможных кодов (ср. «порядок из хаоса» у И. Пригожина и И. Стенгерс). Для текста, таким образом, характерна неконстантная «плавающая микроструктура», итогом которой является «не логический предмет, а ожидание и разрешение ожидания» [11, с. 460]. Это «ожидание» (или «напряженность текста» как аналог синергетической нестабильности) порождается тем обстоятельством, что «одна и та же фраза очень часто отсылает к двум одновременно действующим кодам, притом невозможно решить, какой из них «истинный» [11, с. 461]. Отсутствие «правильного» кода делает различные типы кодирования текста равновозможными, моделируя для читателя ситуацию «неразрешимого выбора между кодами» [11, с. 461].

Идея точек ветвления смысла находит свое наиболее полное развитие в концепции «логики смысла» Ж. Делеза. Исследуя процессы смыслообразования (в частности, при чтении Л. Кэрролла), Ж. Делез

фокусирует внимание на особых (так называемых «эзотерических») словах – «двусмысленных знаках», которые он называет «словами-бумажниками». С одной стороны, эти слова, как правило, являются «синтетическими», т. е. составлены из семантически узнаваемых сколов нескольких (как правило, двух) других слов. Классическим примером является кэрроловский Снарк: Snark как контаминация shark (акула) и snake (змея); аналогичны (в русскоязычной кальке) «злопасный», «шарьки», «хрюкотать», «зелюки», «грызжуший», «прыжествуя» и т. п. Однако «эзотерическое слово с простой функцией сокращения [слов] внутри единичной серии (вашство) словом-бумажником не является» [23, с. 64]. Принципиальное отличие заключается в том, что «вашство» (y'reince) как сокращенное «ваше высочество» (Your royal Highness) подразумевает возможность единственного прочтения, в то время как за «словом-бумажником» стоит не только синтез, но и – обязательно – дизъюнкция, причем дизъюнкция исключаящая. Ж. Делез формулирует «общий закон слова-бумажника, согласно которому мы всякий раз извлекаем из такого слова скрытую дизъюнкцию» [23, с. 66].

«Слова-бумажники», по Ж. Делезу, «основаны на строго дизъюнктивном синтезе»: в зависимости от того, как будет прочитано это слово, может распахнуться, подобно отделению бумажника, та или иная серия текстовой семантики, т. е. одна из возможных версий прочтения. Ж. Делез анализирует под этим углом зрения ситуацию, моделируемую Л. Кэрролом: на вопрос «Кто король?», Шеллоу, выбирающий между Ричардом и Уильямом, отвечает «Рильям» [23, с. 66]. Именно посредством «слова-бумажника», по оценке Ж. Делеза, «каждая “вещь” раскрывается навстречу бесконечным предикатам, через которые она проходит, утрачивая свой центр, – то есть свою самотождественность. На смену исключению предикатов приходит коммуникация событий» [23, с. 210]. В ходе этой коммуникации оформляются соответствующие «серии смысла»: «сущности множатся и делятся; все они – плод дизъюнктивного синтеза» [23, с. 215]. Таким образом, «функция слова-бумажника всегда состоит в ветвлении той серии, в которую оно вставлено. Вот почему оно никогда не существует в одиночестве. Оно намекает на другие слова-бумажники, предшествующие ему или следующие за ним и указывающие, что любая серия в принципе раздвоена и способна к дальнейшему раздвоению» [23, с. 66]. «Слова-бумажники» проблематизируют (версифицируют) процесс, они «неотделимы от проблемы, которая разворачивается в ветвлении серии» [23, с. 78], – и «именно функция разветвления и дизъюнктивный синтез дают подлинное определение слову-бумажнику» [23, с. 67].

Аналогичную модель бифуркационного механизма смыслообразования предлагает М. Бютор. Введенное им понятие слова-«переключателя» в системе его терминологии означает фактически то же самое, что и «слово-бумажник» в концепции Ж. Делеза: «каждое из этих слов может действовать как переключатель. Мы можем двигаться от одного слова к другому множеством путей. Отсюда – идея книги, повествующей не просто одну историю, а целый океан историй» [53, с. 12].

В этом отношении «слова-бумажники» и слова-«переключатели» по своему значению в структуре текста выходят далеко за рамки обычных лексем, выступая также своего рода «словами второй степени» [23, с. 90], имеющими для текста не только лексическое, но и квази-грамматическое значение. Наряду с характерными для лексемы функциями, «переключатели» и «слова-бумажники» выполняют в конституировании текстовой семантики также функции бифуркационных узлов, «благодаря которым происходит разветвление сосуществующих серий» [23, с. 67]. (Неслучайно художественная практика постмодерна демонстрирует достаточно широкую реальную распространенность «слов-бумажников» в текстах авторов постмодернистской ориентации, независимо от концептуальной искушенности последних: например, лексемы с указанной функцией зафиксированы у Вен. Ерофеева: «Шпиноза», «дююктивный» и мн. др. [41, с. 342]). Характерное для постмодерна видение мира как принципиально плюрального и несущего в себе не-совозможные тенденции прекрасно выражено в смыслообразе лабиринта, лежащего в основе романа У. Эко «Имя розы».

* * *

Таким образом, постмодернистская трактовка книги основана на радикальном переосмыслении ее как законченного произведения, отнесенного к конкретному автору как источнику ее смысла, – текст рассматривается как принципиально плюральное пространство смыслопорождения, разворачивающегося в рамках последовательного семантического ветвления (бифуркации, вторичной бифуркации и т. д.) и имеющего своим источником читателя как носителя культурных кодов.

Литература

1. Барт, Р. «Писать» – непереходный глагол? / Р. Барт // *Arbor Mundi / Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры.* – 1993. – Вып. 2. – С. 83–91.
2. Барт, Р. Воображение знака / Р. Барт / *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – Москва: Прогресс, 1989. – С. 246–252.

3. Барт, Р. Литература и значение / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 276–296.
4. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика. – Москва: Радуга, 1983. – С. 21.
5. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 413–423.
6. Барт, Р. Писатели и пишущие // Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 133–141.
7. Барт, Р. Разделение языков / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 519–534.
8. Барт, Р. Семиология как приключение / Р. Барт // *Arbor Mundi* / Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – 1993. – Вып. 2. – С. 79–83.
9. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 384–391.
10. Барт, Р. Структурализм как деятельность / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 253–261.
11. Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 424–461.
12. Барт, Р. Эффект реальности / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 395–400.
13. Бодрийяр, Ж. Злой демон образов / Ж. Бодрийяр // Искусство кино. – 1992. – № 10.
14. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 32–47.
15. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – Москва: Рудомино, 1995. – 172 с.
16. Борхес, Х. Л. Письмена Бога / Х. Л. Борхес. – Москва: Республика, 1992. – 510 с.
17. Борхес, Х. Л. Работы разных лет / Х. Л. Борхес. – Москва: Радуга, 1989.
18. Бродский, И. Нобелевская лекция / И. Бродский // Стихотворения. – Таллинн: Eesti Raamat: Александра, 1991. – С. 5–18.
19. Вайнштейн, О.Б. Постмодернизм: история или язык? / О. Б. Вайнштейн // Вопросы философии. – 1993. – № 3.
20. Вернан, Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли / Ж.-П. Вернан. – Москва: Прогресс, 1988. – 224 с.
21. Гадамер, Г.-Г. Человек и язык / Г.-Г. Гадмаер // От Я к Другому: сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. – Минск: Менск, 1997. – С. 130–141.
22. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – Москва: Наука, 1987. – 218 с.

23. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – Москва: Академия, 1995. – 298 с.
24. Делез, Ж. Складчатость или внутренние мысли / Ж. Делез // От Я к Другому: сб. переводов по проблемам интертекстуальности, коммуникации, диалога. – Минск: Менск, 1997. – С. 226–252.
25. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 9–31.
26. Деррида, Ж. Невоздержанное гегельянство / Ж. Деррида // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – С. 133–173.
27. Деррида, Ж. Позиции / Ж. Деррида. – Киев: Л. Д., 1996. – 192 с.
28. Деррида, Ж. Хора / Ж. Деррида // Социо-Логос постмодернизма. S/LT'97. – Москва: Институт экспериментальной социологии, 1996. – С. 122–170.
29. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 118–137.
30. Ингарден, Р. Литературное произведение и его конкретизация / Р. Ингарден. Исследования по эстетике. – Москва: Изд-во иностранной литературы, 1963. – 572 с.
31. Ингарден, Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности / Р. Ингарден // Исследования по эстетике. – Москва: Изд-во иностранной литературы, 1963. – 572 с.
32. Ионеско, Э. Трагедия языка / Э. Ионеско // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – Москва: Союзтеатр: ГИТИС, 1992. – С. 134–138.
33. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Москва ; Витебск, 1993. – № 4. – С. 5–6.
34. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан // Доклад на Римском конгрессе, читанный в ин-те психологии Римского ун-та 26–27 сент. 1953 г. – Москва: Гнозис, 1995. – 100 с.
35. Лиотар, Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» / Ж.-Ф. Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1.
36. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании / Ж.-Ф. Лиотар // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 140–158.
37. Можейко, М.А. Ризома / М. А. Можейко // Новейший философский словарь. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 572–573.
38. Пригожин, И., Стенгерс, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – Москва: Прогресс, 1986. – 431 с.
39. Рубинштейн, Л. Что тут можно сказать... / Л. Рубинштейн // Личное дело № _____. – Москва: Союзтеатр, 1991. – С. 235.

40. Сартр, Ж.-П. Миф и реальность театра / Ж.-П. Сартр // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – Москва: Союзтеатр: ГИТИС, 1992. – С. 94–111.
41. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова. – Москва: Флинта: Наука, 1999. – 608 с.
42. Топоров, В.Н. Роза / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2. – С. 386–387.
43. Фидлер, Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – Москва, 1991.
44. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – Москва: Касталь, 1996. – 447 с.
45. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 575 с.
46. Фуко, М. Порядок дискурса / М. Фуко // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – Москва: Касталь, 1996. – С. 47–96.
47. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – Москва: Касталь, 1996. – С. 7–46.
48. Atkins, G.D. The Sign as a Structure of Difference: Derridean Deconstruction & Some of Its Implications // Semiotic Themes / ed. by George P. de. – Lawrence, 1998. – № 1.– P. 133–147.
49. Barthes, R. Changer l'object lui-meme / R. Barthes // Esprit. – Paris, 1971. – № 4.– P. 613–616.
50. Baudrillard, J. In the Shadow of the Silent Majorities, or The End of the Social Other Essays / J. Baudrillard. – New York: Plenum Press, 1983. – 272 p.
51. Bauman, Z. Intimations of Postmodernity / Z. Bauman. – London; New York: Harvester Wheasheaf, 1994. – 297 p.
52. Best, S., Kellner, D. Post-Modern Theory / S. Best, D. Kellner. – London : Houndmills, 1991. – 321 p.
53. Butor, M. Introduction aux fragments de «Finnegans Wake» / M. Butor. – Paris: Gallimard, 1962. – 122 p.
54. D'haen, T. Postmodernism in American Fiction & Art / T. D'haen // Approaching Postmodernism: Papers press. at a Workshop on Postmodernism, 21–23 Sept. 1984. – Amsterdam; Philadelphia: Univ. of Utrecht Press, 1986. – P. 211–231.
55. Derrida, J. Dissemination / J. Derrida /Translated by Johnson D. – London: Athlone, 1993. – 366 p.
56. Derrida, J. Speech & phenomena & other essays on Husserl's theory of signs / J. Derrida. – Evanston: EHS Press, 1973. – 264 p.
57. Derrida, J. Structure, sign, & play in the human sciences / J. Derrida // The structuralist controversy / ed. by R. Macksey, S. Donato. – Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1972. – P. 250–325.

58. Derrida, J. The supplement of copula: Philosophy before linguistics / J. Derrida // *Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism* / ed. & with the introd. by Harari J. – London: Allen & Unwin, 1990. – P. 82–120.
59. Easthope, A. British post-structuralism since 1968 / A. Easthope. – London: Thousand Oaks, 1988. – 255 p.
60. Federman, R. Take It or leave It: An exaggerated second-hand Tale to be read aloud either standing or sitting / R. Federman. – New York: Chapman & Hall, 1976. – 500 p.
61. Foucault, M. An Introduction // M. Foucault // *The History of Sexuality*. – London: Penguin, 1991. – Vol. 1. – P. 11–27.
62. Harrari, J.V. Introduction / J. V. Harrari // *Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism* / ed. with introd. by Harrari J.V. – London: Athlone, 1980. – 475 p.
63. Harway, D. The Conditions of Postmodernity / D. Harway. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – 380 p.
64. Kristeva, J. Bakhtin, le mot, le dialogue et roman / J. Kristeva // *Critique*. – Paris, 1967. – № 239 (Vol. 23). – P. 21–49.
65. Kristeva, J. Narration et transformation / J. Kristeva // *Semiotica*. – Haque, 1969. – № 4. – P. 422–448.
66. Kristeva, J. Revolution in poetic Language / J. Kristeva / translated by M. Waller. – New York : Columbia Univ. Press, 1984. – 578 p.
67. Lacan, J. Ecrits: A selection / J. Lakan. – London: Royal Society Press, 1977. – 338 p.
68. Lacan, J. Le Seminaire. Livre 11 / J. Lakan. – Paris: Grosset, 1973. – 387 p.
69. Lacan, J. The four fundamental concepts of psycho-analysis / J. Lakan. – London: Macmillan, 1977. – 290 p.
70. Lyon, D. Postmodernity / D. Lyon. – Buckingham: Mass Press, 1994. – 309 p.
71. Man, P. de. Blindness & insight: Essays in the rhetoric or contemporary criticism / P. De Man. – New York: The Viking Press, 1971. – 189 p.
72. Man, P. de. Critical Writings / P. De Man. – Minneapolis: Corona, 1987. – 246 p.
73. Merleau-Ponty, M. Le vision et l'invisible / M. Merleau-Ponty. – Paris: Grosset, 1964. – 274 p.
74. Miller, J.H. Tradition & difference. Review of M.H.Abram's Natural supernatura / J. H. Miller // *Diacritics*. – Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1972. – Vol. 2, № 2. – P. 9–12.
75. Perrone-Moisés, L. L'intertextualité critique / L. Perrone-Moisés // *Poétique*. – № 27. – Paris, 1976. – P. 372–384.
76. Rorty, R. The Introduction / Rorty R. // *Contingency, Irony & Solidarity*. – Cambridge: Cambridge-Mass., 1989. – P. 4–17.

77. Saldivar, R. Figural language in the novel: the flowers of speech from Cervantes to Joyce / R. Saldivar. – Princeton: World-View, 1984. – 267 p.
78. Smart, B. Modern Conditions, Postmodern Controversies / B. Smart. – London ; New York: Harvester Wheasheaf, 1992. – 246 p.
79. Smart, B. Postmodernity. Key Ideals / B. Smart. – London; New York: Ithaca – John Wiley & Sons, 1997. – 169 p.
80. Tadié, J.-Y. La critique littéraire an XX-e siècle / J.-Y. Tadié – Paris: PUF, 1987. – 318 p.
81. The Kristeva reader / ed. by Moi T. – London: Les Editions de Minuit, 1987. – 327 p.
82. Ward, G. Postmodernism / G. Ward. – London ; Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997. – 186 p.
83. Vattimo, G. The End of Modernity / G. Vattimo. – Oxford: Clarendon Press, 1991. – 196 p.
84. Williams, R. The Politics of Modernism: Against the New Conformism / R. Williams. – London; New York: Harvester Wheasheaf, 1996. – 227 p.

Марина Мыгаль

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУНЕТА

В статье рассматривается социокультурное пространство Рунета на основе содержания сайтов культурологической тематики.

M. Mygal

The article discusses the sociocultural space of Runet. The research is based on the content of culturological sites».

В Сети при помощи различных механизмов конструируется социокультурное пространство, предлагающее пользователям свою картину мира. Оно образуется на стыке социального и культурного, поэтому объект исследования шире этих отдельно взятых аспектов. Согласно статье Большого толкового словаря под редакцией С. А. Кузнецова, социум (общий, совместный) в первом значении обозначает «человеческую общность как результат исторически сложившихся форм деятельности людей (античный социум, средневековый социум, современный социум)». Во втором значении социум представляет собой «группу людей, объединенных по какому-либо (профессиональным, культурным и т.п.) признакам (научный социум, аграрный социум и т.д.)» [1]. В то время как термин «культура» употребляется для обозначения материального и ду-

ховного уровня развития человечества и специфических сфер деятельности или жизни. Отметим взаимовлияющий процесс: социум как организованная общность людей формируется под действием культуры, люди получают знания, повышают свой образовательный уровень, приобретают практические навыки, в результате они начинают не только потреблять, но и производить; культура получает свое развитие благодаря обществу, которое устанавливает свои нормы, ценности, идеалы, а также закрепляется в качестве отдельных произведений и сохраняется в артефактах.

Социокультурное пространство является феноменом многоуровневым, многоэтапным и разноплановым. «Развитие его представляет собой изменение состояний, происходящее при условии сохранения их основы, т.е. некоего исходного состояния, порождающего новые состояния. Сохранение исходного состояния или его основы дает возможность осуществления закономерностей развития» [2].

Социокультурное пространство понимается нами как «взаимосуществование духовного и материального миров, на основе внутренне созданного человеком мировидения и обществоведения» [2].

Каждое социокультурное пространство представляет собой органическое целое, в котором все составные части сплочены коллективными ценностями.

В исследовании мы рассматриваем не просто физическое пространство, а *конструируемую человеком пространственную среду*. Мы обращаемся к осмыслению, конструированию и использованию этого пространства. Особое место в системе специализированных технологий занимает социально-культурное проектирование, которое мы рассматриваем как мировоззренческую и технологическую основу целого ряда профессий социально-культурной, социально-педагогической и культурологической направленности.

В интернет-коммуникации формируется новое публичное пространство, открывающее большие возможности для глобального общения. Под влиянием цифровых технологий систематически преобразуется всемирная Сеть. Информационная цивилизация радикально реорганизует социокультурное пространство. Э. Тоффлер, анализируя культурологические проблемы информационного общества, отмечает «демассификацию «массового сознания» в условиях третьей волны. Новые, демассифицированные средства информации ускоряют процесс движения общества к «разнообразию» [3]. По мнению социолога, новая культура определяется фрагментарными, временными образами, клипами, блицами.

Исследуемое нами социокультурное пространство включает в себя социум, символы и ценности, коммуникацию и информацию.

В современном интернет-пространстве можно выделить ряд предметных областей (культура, экология, наука и др.), требующих целенаправленного формирования. Подобное пространство складывается из совокупности ресурсов Интернета культурной тематики, направленных на развитие интеллектуального уровня пользователей. Объем информации, расположенной в изучаемом нами социокультурном пространстве, тяжело подсчитать. Вряд ли можно говорить о границах социокультурного пространства, если понимать его как бесконечную совокупность взаимосвязанных текстов.

В современном сегменте Рунета насчитывается свыше 14 000 сайтов культурологического характера [4]. Мы проанализировали более ста сайтов, в той или иной степени затрагивающих вопросы культурной проблематики.

Значимую роль в развитии современной культурологической тематики, а точнее, ее представления в интернет-пространстве, сыграли информационные технологии. Социокультурное пространство Сети складывается благодаря использованию механизмов программирования. К некоторым из них относятся:

- создание специализированных и узкоспециализированных сайтов;
- создание виртуальных библиотек;
- создание виртуальных музеев;
- размещение информации на смежных сайтах по культурной проблематике;
- перекрестное цитирование и т. д.

Следовательно, пользователям Интернета доступны массивы разнообразной информации: новости о культуре, критика и аналитика по культурной проблематике, учебная и художественная литература, произведения искусства, переведенные в цифровой формат. Кроме того, доступно расписание культурных событий, организована продажа и доставка товаров и услуг. Технологические возможности Сети позволяют совершить виртуальные экскурсии в самые отдаленные уголки земного шара и осмотреть экспонат с большей детализацией, чем при непосредственном осмотре.

Обратимся далее к исследованию сайтов. Согласно нашим наблюдениям, следует выделять в числе электронных ресурсов Сети *универсальные сайты* и сайты *специализированные*.

К первой группе мы относим сайты, ведущие работу по всем направлениям, связанным с освещением культурных событий, популяризацией культурных ценностей, культивированием образовательных идей. В числе таких ресурсов сайты *openspace.ru*,

geometria.ru и др. Отметим, что среди специализированных сайтов имеются региональные ресурсы (cultinfo.ru – сайт о культуре в Вологодской области, amur.info – информационное агентство Благовещенска и Амурской области).

К специализированным сайтам отнесем ресурсы, ставящие в числе своих целей работу в освещении одной конкретной области, к примеру, сайты об архитектуре, театре, литературе (archi.ru, stihi.ru, theatre.ru)

Классифицируя сайты по принадлежности, наблюдаем следующее разделение:

1. личные, персональные (oper.ru – Тупичок Гоблина, aquarium.ru – сайт группы «Аквариум»);

2. коммерческих организаций (kassir.ru, concert.ru, специализирующиеся на заказе и доставке билетов);

3. некоммерческих организаций (cultradio.ru – сайт «Радио Культура», mkrf.ru – сайт Министерства Культуры РФ).

Наиболее важное для понимания целей ресурсов – разделение по назначению. К первой группе отнесем сайты, предназначенные для предоставления контента. Эта группа наиболее многочисленна. В нее входят новостные, развлекательные, информационно-тематические ресурсы, а также электронные библиотеки и базы данных (электронная библиотека «Либрусек», архив толстых журналов «Журнальный зал», музыкальные новости «Newsmusic.ru», сайт «Мировое искусство» и др.). Данные сайты располагают большим контентом различной информации, которая, в первую очередь, формирует у пользователя представление о современном культурном процессе. Обращение к данным ресурсам обосновано, прежде всего, познавательными целями. Многие сайты практикуют размещение произведений, созданных пользователями. Отдельные ресурсы, такие, как stihi.ru, proza.ru создаются именно для этого. Сайт «Кинопоиск», кроме справочной информации о фильмах и актерах, публикует рецензии пользователей. Однако на многих сайтах ослаблен аналитический, критический компонент. Если критические публикации есть, то зачастую написаны они в развлекательном стиле, типичном для массовой культуры. Такие рецензии изобилуют на сайтах о кино. В числе ресурсов, совмещающих информацию, аналитику и художественную критику, – openspace.ru, точнее, архив сайта с момента основания до июля 2012 г. (в настоящее время редакция сайта придерживается общественно-политической концепции).

Вторая по популярности группа включает в себя сайты электронной коммерции (онлайн-гипермаркет – «Озон», сайт продажи

музыкальных инструментов «МузТорг» и другие ресурсы). Данные сайты позволяют совершать виртуальные покупки книг, предметов электроники, фильмов, музыки, товаров для дома и семьи, заказывать билеты с доставкой на культурные мероприятия, покупать произведения современного искусства и копии известных художественных работ. Такой сервис позволяет быстро и дешево, не выходя из дома, приобрести нужный товар или услугу.

Третья группа, согласно нашей классификации, представлена сайтами, предназначенными для общения. Культурной проблематике посвящено небольшое количество ресурсов, где пользователи обсуждают современный культурный процесс (социальная сеть художников – «Deviantart», музыкальная социальная сеть «Last.fm»). Данные ресурсы представлены только на английском языке.

Обобщая анализируемый материал, выделим основные направления специализации сайтов культурной проблематики:

- электронные библиотеки;
- интернет-магазины;
- информационно-справочные сайты;
- сайты учреждений культуры и объединений учреждений культуры;
- социальные сети;
- сайты радиостанций, ТВ;
- отраслевые сайты.

Рассмотрим каждую группу подробнее. Электронные библиотеки содержат коллекцию разнородных электронных документов (в том числе книг), они снабжены средствами навигации и поиска. Электронные библиотеки бывают универсальными, стремящимися к наиболее широкому выбору материала (Библиотека Максима Мошкова или Либрусек), и специализированными (Фундаментальная электронная библиотека или проект Сетевая Словесность, направленный на соби́рание авторов и типов текста, наиболее ярко заявляющих о себе в Интернете). Ресурсы представляют тексты различного формата для онлайн-чтения и скачивания. Поскольку эта группа сайтов содержит, в первую очередь, художественные произведения, а каждая работа имеет своего автора, важен вопрос о соблюдении авторских прав и четком представлении ресурса как средства массовой информации. Самый известный из данных ресурсов – lib.ru – библиотека Максима Мошкова. Основана в 1994 г. Авторы и читатели ежедневно пополняют ее. Контент библиотеки формируется, в основном, из художественной и научной литературы. Сайт зарегистрирован как СМИ.

Вторая группа представлена многочисленными сайтами, занимающимися электронной коммерцией. Впервые подобные ресурсы стали появляться в начале 2000-ых годов и активно развиваются в настоящее время. В этой группе лидирует онлайн-гипермаркет «Озон». Специализируется на продаже электроники, книг, фильмов, музыки, товаров для дома и семьи.

Следующая группа ресурсов составляет основу сайтов по культурной проблематике. Среди них популярность удерживает afisha.ru – Афиша. Функционирует с 1999 г. Содержит расписание выставок, спектаклей, кинофильмов, спортивных и клубных событий.

Четвертая группа представлена собственно сайтами учреждений культуры и их объединений. Организованы данные ресурсы для читателей, пользователей, а также самих сотрудников в области культуры. В этой группе самый востребованный сайт – «Музеи России». Функционирует с 1996 г., объединяет в себе каталог российских музеев, содержит информацию о музеях мира, афишу культурных мероприятий Москвы и Санкт-Петербурга и другую информацию. Ресурс зарегистрирован в Министерстве печати.

Социальные сети мы описывали ранее.

Часть социокультурного пространства Рунета принадлежит сайтам радиостанций и телевизионных каналов. Сюда включаем развлекательные медиа, такие, как «Авторadio», «Муз-ТВ», «Русское радио», а также просветительской направленности «Радио Культура».

Отраслевые сайты координируют деятельность в одной конкретной области культуры (музыка, литература, архитектура, фотография, театр). Такие сайты можно соотнести с информационно-справочными. Существенное различие между ними заключается в том, что последние не размещают пользовательский контент. В данной группе наиболее востребован ресурс «Promodj» – портал электронной музыки. Задача сайта, как утверждают сами модераторы, состоит в предоставлении ряда сервисов, позволяющих объединиться и общаться людям, которым интересна электронная музыка, DJing, клубная культура и всё, что с этим связано. Такие сервисы предоставляют материалы для скачивания, публикуют творчество пользователей, организуют конкурсы и культурные мероприятия, а также занимаются продвижением авторов.

Таким образом, интернет-ресурсы позволяют не только ознакомиться с новостями культуры и произведениями искусства, но и публиковать свои работы, обсуждать и рецензировать произведения.

В современной интернет-коммуникации становятся более доступными произведения культуры и искусства, и это подтверждает тезис о том, что искусство перестает быть «для избранных».

В современном культурном сегменте, на наш взгляд, не хватает экспертного взгляда. Следует привлекать больше профессионалов для освещения вопросов культурной проблематики.

Наряду с описанными показателями развития современного культурного сегмента отметим проникновение процесса глобализации в область культуры. Глобализация ведет к расширению рамок культуры, наблюдается культурное взаимодействие и взаимопроникновение, однако активное заимствование культурного опыта опасно потерей национальной самобытности.

Литература

1. Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
2. Солодовник, А.Б. Мозаичная культура телевизионного экрана в социокультурном пространстве современного общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://analiculturolog.ru/component/k2/item/753-34.html>. – Дата доступа: 31.08.12.
3. Сорокина, В.Н. Культура информационного общества (курс лекций «Введение в культурологию») / В.Н. Сорокина. – СПб.: С.-Петербургский гос. ун-тет, 2003. – 167 с.
4. Яндекс-каталог, рубрика «Культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yasa.yandex.ru/yca/ungrp/cat/Culture/>. – Дата доступа: 30.08.2012.

Татьяна Орлова

ГОРЬКАЯ ЦЕНА СВОБОДЫ

Журналистское общение лично по форме, но общественно по своей сути. Законы этики обязаны защищать человека от насильственного вмешательства СМИ в личную жизнь. Особенно часто с целью привлечения массового читателя и поднятия рейтинга издания журналистская ответственность нарушается в сфере культуры.

T. Orlova

Journalistic communication is personal in form but is public in effect. Ethic laws must protect a man from a violent intervention of mass media into his private life. Journalistic responsibility is especially often broken in the sphere of culture with the purposes of attracting a mass reader and raising a rating of an edition.

Будучи студенткой, позже коллегой Ефросинии Леонидовны Бондаревой, я постоянно чувствовала ее внимание и опеку. Мы могли расходиться в оценках явлений искусства, но постоянно

были солидарны в одном: суть журналистской профессии составляют не только приобретенные профессиональные качества, но и нравственные отношения, особая журналистская этика.

Творчество, как известно, невозможно без свободы выбора. Творческий характер труда является базовым признаком, для всех, кто учится журналистике. Этот непоколебимый тридцать лет назад постулат свидетельствовал о наличии у нас особой морали. Ее суть заключалась в том, что законы этики задуманы в основном для защиты частного лица от насильственного вмешательства средств массовой информации в личную жизнь и вытекают из добровольного соглашения героя и автора. Данное добровольное соглашение непременно сопровождается некоторыми ограничениями, рассчитанными на журналистскую ответственность в публицистической работе.

Приходится констатировать, что чувство ответственности свойственно сегодня далеко не всем журналистам и регулируется в основном страхом за должностное место. Накажут или не накажут. Зыбкими и отнюдь не научными представлениями о том, что «нельзя» и «можно». Особенно уязвимой в этом смысле оказалась сфера культуры. Любые популярные интеллектуальные занятия, которые держатся на строгих цифрах и фактах, не допускают на свое поле праздных скандалов и слухов. Солидные с точки зрения общества занятия воспитали и солидных журналистов, не допускающих вольной «отсебятины».

Иное дело – культура, где каждый может считать себя знатоком и ценителем, а следовательно, и свободно высказываться. Постсоветская свобода для наших СМИ обернулась привлечением к сотрудничеству огромного количества людей, никогда не учившихся журналистике и не знающих ее законов. Хозяева и руководители печатных изданий, так же не искушенные в журналистских науках, делают ставку на тираж и высокий рейтинг определенных материалов у читателя. Иными словами, относятся к темам и проблемам как к тому, что может привлечь массового читателя.

Сегодня человечество решило техническую, технологическую, экономическую, политическую проблемы своего существования и достигло таких высот, которые позволяют ему наладить массовый выпуск продуктов, предметов потребления, способных удовлетворить материальные и духовные запросы людей. Ситуация с отражением культуры в СМИ является заложницей взгляда на культуру в сегодняшнем мире. Взгляд этот унаследован из советской эпохи и до сих пор не пересмотрен: культура – это что-то из разряда

парка культуры и отдыха, что означает: после работы можно посвятить себя удовольствию.

Влияние СМИ сегодня на людей разных полов и возрастов одинаково велико. Журналистов слушают и читают, их хвалят и критикуют. Реакция на этих «акул» есть всегда, а это значит, что каждый сегодня, кто берется за перо, несет ответственность не только за каждое слово, но и за изменения, волнения, мнения в жизни культурной. А потому весьма важно, чтобы человек, взявший на себя смелость дать свою интерпретацию какому-либо событию, ситуации, был объективен и, конечно же, профессионален в своей области.

Культуры, событий художественной жизни на страницах белорусских масс-медиа становится все меньше. Круг культуры сужается до «хроник светской жизни» и рубрики «телевизор». Как обсуждалось на одном из журналистских форумов, «корень этой проблемы в снижении интереса со стороны общества к подобной информации, а также отсутствие патриотизма среди тех, кто культуру должен поддерживать, а именно – среди политиков и людей влиятельных, которые вполне могли бы стать меценатами для культуры нашей страны».

Западная формула журналистского успеха «три С – секс, страх, сенсация» взята сегодняшними СМИ на вооружение без каких-либо этических оговорок. Перестало анализироваться само произведение искусства. Обсуждению подлежит исключительно его автор.

Если проанализировать материалы об искусстве в главной газете страны «Беларусь сегодня», молодежной «Знамя юности» и региональной «Брестский курьер», можно увидеть много общего. Такой срез дает полное представление об отношении к культуре в белорусских СМИ.

Приоритетное место в материалах культурных обозревателей «Советской Белоруссии» занимают статьи о культурных достижениях, событиях, новостях Беларуси. Тем, кто хочет знать больше, чем читатели печатной «СБ», газета предлагает услуги своего сайта. Там информации больше, и обновляется она часто. В день, в среднем, на сайт под графой «культура» выходит 5–7 материалов, которые способны дать немало «вкусной» пищи для мозга.

В газете «Знамя юности» – в основном, анонсы предстоящих художественных выставок, премьер опер и балетов. Проскальзывают интересные новости информагентств, правда, почти не обработанные журналистами. Жанровая палитра бедная. Это, в большинстве своем, заметки, редко встречается информационная корреспонден-

ция. Аналитических и художественно-публицистических жанров нет вообще. Материалы делаются без особого энтузиазма, авторы обходятся дежурными фразами.

Газета «Брестский курьер», хоть и является известной только в Бресте и области, уделяет много внимания событиям на культурную тематику, происходящим в Бресте и Брестской области. Жанровая специфика разнообразна. Информационный жанр представлен репортажами (событийными и познавательными), заметками, расширенными заметками. Из аналитических жанров самым распространенным является рецензия, а из художественно-публицистических – даже очерк.

Одним из источников внутренней силы белорусского народа является именно культура, опирающаяся на крестьянские традиции и славянские корни. На культурное развитие в нашей стране выделяется всего 2 % от всего бюджета. Тем не менее, катастрофы в белорусской культуре нет. Но у каждого человека свое представление понятия катастрофы. Такой мощной поддержки, которую государство оказывает отечественной культуре в последние годы, не было никогда раньше. Ежегодно миллиарды рублей вкладываются в воссоздание памятников зодчества в Полоцке, Гомеле, Мире, Несвиже и других уголках Беларуси. Возрожден Большой театр оперы и балета, вторую жизнь получают здания других театров, музеев, киностудии «Беларусьфильм». Государство выступает главным спонсором, меценатом проектов и начинаний мастеров искусства. По итогам социологического опроса, который делался по запросу СБП, 80 % респондентов вообще не читает никакой литературы. Среди тех, кто все же читает, выбирают книги на русском языке 82 %, а на белорусском – только 13,8 %. На вопрос, кого из современных литераторов люди знают, 70 % опрошенных ответили: «не знаю никого».

Председатель постоянной комиссии Палаты представителей по образованию, культуры, науке и научно-техническому прогрессу Владимир Зданович считает, что сокращение количества читающих людей – мировая тенденция. «Это связано с продвижением интернет-технологий, – сказал он в интервью Naviny.by. – И у меня есть такое ощущение, что лет через 5–7 у нас будет молодое поколение, которое вообще не читает книг в том смысле, как мы это понимаем. Радоваться или печалиться этому – кто его знает. Когда-то люди критиковали и появление телевизоров, а сейчас мы без них жизни не можем вообразить. А что касается литераторов, то тут надо более активно их пропагандировать и использовать для этого любые средства, в том числе электронные».

Общая тенденция отношения средств массовой информации к материалам об искусстве позволяет сделать следующие выводы:

1. Больше всего внимания в публикациях о культуре в газете «СБ. Беларусь сегодня» уделяется музыкальной и театральной сферам.
2. Доминирующим жанром публикаций является интервью.
3. Если в материалах о культуре встречается критика, то она, в основном, позитивная.
4. Наблюдается недостаток серьезных, глубоких, аналитических материалов.
5. Героями статей являются преимущественно одни и те же русские и белорусские деятели культуры.
6. Следовало бы внести разнообразие в жанры материалов, выбор героев публикаций, а также в авторский состав.
7. Стараться чаще осветить такие сферы культуры, как живопись, архитектура и монументальное искусство.

Обозреватель «Советской Белоруссии» Людмила Рублевская собрала в редакции молодых белорусских поэтов и композиторов. Главным вопросом обсуждения стал следующий: быть или не быть элитарному искусству? Разговор на эту тему состоялся интересный. Мнения собеседников разделились. Одни были уверены в том, что искусство должно приносить доход творцу, другие остановились на убеждении, что искусство не источник прибыли, а, скорее, состояние души. Данная встреча легла в основу материала «Искусство: легко ли быть молодым», опубликованного в «СБ» от 24.05.2012 года.

Авторами материалов об искусстве в «СБ» чаще всего являются, кроме Людмилы Рублевской, Олег Климов, Виктор Корбут, Валентин Пепеляев и Виктория Попова. У каждого из них своя сфера культуры и свой стиль написания. И, к сожалению, часто ориентация не на элитарные и глубокие образцы, а на коммерческие возможности того или другого произведения.

Даже там, где царящие у бомонда нравы слишком приличны, журналисты способны провоцировать читателя. В статье «Советской Белоруссии» «Секс, ложь и аудио» Виктория Попова, рассказывая о вечеринке белорусской музыкальной альтернативы в клубе «Аквариум», не удержалась от иронии по поводу почтенного возраста присутствующих альтернативных музыкантов и их неожиданной интеллигентности, не позволившей под конец вечера кому-либо «вскочить на стол или взрыхлить лицом салат». Как хорошо было бы эти так называемые недостатки преподнести как

достоинство и поколебать распространенное мнение о невоспитанности всех музыкантов.

В давнем интервью «Современное прекрасное» с обладателем самой престижной премии на фестивале современной хореографии в Витебске хореографом Радугой Поклитару Попову утверждает, что равнодушна к модерну: «Однажды, к счастью, мне пришлось оказаться в центре художественного течения, о котором внешнему миру до сих пор малоизвестно...» — оставим грамотность на совести автора (не понимаю, как можно оказаться в центре художественного течения). Но к этому времени о модерн-балете было всему миру известно абсолютно все. «Ну, зачем, зачем тебе модерн? — с места в карьер вопрошает журналистка белорусского хореографа. — Ведь нам все равно уже не угнаться за Западом». Хореограф обстоятельно объясняет, что Запад нам не очень-то нужен, что есть творчество Евгения Панфилова, что в Беларуси давно есть этот модный модерн, да еще какой! Предположим, Попова хотела спровоцировать героя для более эмоционального высказывания, но тогда, как и в предыдущих случаях с неосведомленностью интервьюеров, зачем демонстрировать собственную необразованность и снижать уровень разговора?

В том же издании А. Шадрина ведет беседу с актером Национального академического русского театра имени М. Горького Сергеем Чекересом. Молодой актер поведал журналистке, что хотел бы сниматься в большом серьезном кино, а не в сериалах за 30 долларов. Вместо одобрения или понимания следует вопрос: «Это должно произойти каким-то волшебным способом?.. Я вам эти вопросы не из женского любопытства задаю, а потому что кое-что знаю об актерских зарплатах. Вот почему мне вас понять трудно. Может, вы думаете, что деньги зарабатывать стыдно?» Актер пытается защищаться, но интервьюер его добивает: «Значит, трудитесь за идею. Ну, допустим. Что вы думаете о своих способностях?» И, не дожидаясь ответа: «Наши артисты вообще любят просто постоять на сцене». И опять без каких-либо примеров.

Нетрудно заметить, что все вышеперечисленные материалы сделаны в жанре интервью, позволяющем автору укрыться от неподготовленности к разговору и спрятаться за высказываниями героя. Можно закрыть глаза на сенсацию, связанную с подробностями личной жизни Деми Мур или Мадонны. Они от нас далеко и не прочтут написанного. На нашем же белорусском информационном поле фигурируют одни и те же имена, вызывая огонь на себя и формируя их весьма негативный имидж. Более умные закрывают

свою личную жизнь. Иные поддаются на возможность рекламы. А некоторые просто не способны отбиться от журналистского невежества. Сколько раз именно из интервью мы узнаем о том или ином деятеле такое, что не было никогда и не является правдой, а только его собственным представлением о своей персоне. Любой человек всегда хочет выглядеть лучше, чем он есть на самом деле. Следовательно, ограничение рамками интервью — своего рода часть информации. Весьма дозированная, а иногда и дезинформация с меркантильными целями.

Происхождение подобной дезинформации объясняется не критичным использованием сведений, нежеланием перепроверить полученную информацию, которая через СМИ создает возвышенное представление об объекте и является своеобразным пиаром. В интервью источником информации всегда выступает герой. Он заинтересован в публикации и никогда не сообщит о себе сведений, которые будут ему нежелательны.

В «Комсомольской правде в Беларуси» не раз обсуждались сексуальные возможности певиц Инны Афанасьевой и Ирины Дорофеевой, личная жизнь «Песняров», прежде всего В. Мулявина, финансовые возможности и времяпрепровождение других звезд эстрады. Материалы о музыке занимают в этой газете лидирующее место, однако складывается впечатление, что мы уже не способны порадоваться чьей-то удаче, а превалирует мотив, что никого у нас не ценят, никто не нужен, и все белорусские таланты сконцентрированы вокруг «Славянского базара», где, в свою очередь, на первом плане деньги, деньги, деньги.

Совершенно справедливо отметила когда-то исследователь Т. Фролова, что журналистское общение лично по форме, но общественно по своей сути. Журналист, готовящий интервью, должен этот общественный резонанс непременно учитывать и заботиться о том, чтобы публикация не только представляла одного человека, лоббируя его, но и была по возможности объективна к тому крупному делу, которым данный герой занимается. Из-за выискивания сенсационных моментов в деятельности персонажа социальная оценка оказывается размытой или вовсе отсутствующей. И никакой закон не способен отрегулировать журналистские моральные оценки. Истина же проста: нравственное содержание поступка определяется по общественно полезному результату.

Вывод один: в условиях растущей мощи СМИ не злоупотребли словом.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАРАДИГМЫ
КОМПАРАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ:
ОТ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПОИСКОВ
К ИНТЕГРАТИВНОЙ МОДЕЛИ АНАЛИЗА
КОММУНИКАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ**

Статья отражает проблемы становления и трансформации парадигмы компаративных исследований в культурологии. Представлен европейский опыт развития культурологической компаративистики, определяются основные направления компаративных исследований культуры и методологические подходы к осмыслению межкультурных различий.

A. Pavilch

The article reflects the problems of the formation and transformation of the paradigm of comparative research in culturology. The european experience of the development of comparative culturology is described, the main areas of comparative cultural research and methodological ways of thinking over intercultural differences are determined.

Возникновение на рубеже XVIII–XIX вв. парадигмы сравнительно-исторических исследований и ее последующее утверждение во многих отраслях гуманитарного знания способствовало формированию компаративного подхода к осмыслению поликультурного мира и становлению фундаментального компаративного знания. Формирование компаративного подхода стимулировалось активными процессами отражения объективной социокультурной действительности в обобщенных представлениях, научных понятиях и категориях, которые формировались благодаря потребности в конструктивном и последовательном объяснении множественности и неоднородности культур.

С момента становления дисциплинарно организованной гуманитарной науки компаративный подход утверждался и развивался преимущественно в сравнительно-исторической модели, позволявшей реконструировать древние языки, мифотворчество, фольклор, архаические верования и религиозные культы на основе текстологического анализа памятников письменности, археологических артефактов и этнографических ресурсов. Доступ к историко-культурной информации, в первую очередь, обеспечивали филологические знания, позволявшие расшифровывать и идентифицировать древнейшие тексты и переводить их на более доступные современ-

ные языки. Поэтому неслучайно лингвистическая компетенция предоставляла возможность исследователям XIX – начала XX вв. преодолевать границы филологических поисков и экстраполировать ресурсы и методы языка в плоскость историко-культурных, религиоведческих, антропологических, этнологических поисков (Д.П. Шантепи де ля Соссей, В. фон Гумбольдт, М. Мюллер, А.А. Потебня, Ф.И. Буслаев, В. Вундт и др.).

Анализ исторического опыта лингвистических исследований показывает, что главная задача сравнительно-исторического языкознания состояла в поиске языкового единства, а следовательно, основным предметом соотношения и анализа являлись именно родственные языки. Как заметил Р. Якобсон, логика компаративных поисков в сравнительно-историческом языкознании классического периода гуманитарной науки выстраивалась исходя из установок, что «совершенно различное недоступно сравнению» и что «близкое языковое родство, с его многочисленными последствиями, обеспечивает надежное основание сравнения» («Основа славянского сравнительного литературоведения») [1, с. 67].

Потенциал сравнительно-исторического метода позволял ученым XIX – начала XX в. проследить динамику глоттогонических (языкотворческих) процессов, отразивших взаимоотношения разных языковых семей и содержательные изменения историко-культурных, социальных и идеологических контекстов. Ведущим проблемным направлением сравнительно-исторических исследований в зарубежной и российской лингвистике этого периода стало воссоздание праязыковых моделей. На материале языковых единиц и их элементов филологи и этнологи осуществляли реконструкцию разных историко-культурных состояний и архетипов, изучали процессы происхождения народов и древнейшие периоды развития этнических культур. Следовательно, результаты лингвистической реконструкции пополняли источниковедческую базу других гуманитарных отраслей.

В. фон Гумбольдт рассматривал языкознание в качестве неотъемлемой составляющей комплекса гуманитарных исследований, обобщенно названного им *сравнительной антропологией*. Он аргументировал преимущества сравнительного метода в постижении чужой культуры и осознании уникальности собственного социокультурного бытия («О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития», «Об изучении языков, или план систематической энциклопедии всех языков»). Его «План сравнительной антропологии» предполагал, в первую очередь, из-

учение «характеров наций и эпох», определение степени и содержания их различий, разработку критериев сравнения и философских оснований для их оценки. Выбор предмета и задач исследования ученый аргументировал тем, что невозможно познать в достаточной мере характер одной нации, «не изучив одновременно и другие» [2, с. 319]. Неслучайно, по определению К.О. Апеля, «гумбольдтовская программа сравнительной истории языков как истории открытия мира преобразуется в программу «этнической психологии» [3, с. 13].

В. фон Гумбольдт ранее других европейских мыслителей затронул проблему обеспечения содержательности сравнительных исследований и преодоления формального подхода в компаративных интерпретациях культуры. Для этого, по его словам, сравнительный анализ не должен сводиться к погоне за многочисленными различиями. Соотнося между собой всеобщую (физическую) и сравнительную антропологию, концептуальное отличие последней он связывал с научным интересом к «индивидуальным различиям» в культурах, для объективного выявления которых важно определение «случайных и преходящих», «существенных и постоянных» признаков, установление их детерминант и исследование содержательных характеристик [2, с. 318].

Развитие компаративистики с конца XIX – начала XX в. определялось утверждением нового стиля научного мышления, который стал особенно ощутим в постколониальную эпоху, внесшую революционные изменения в формирование идеалов и норм гуманитарной науки. До начала XX в. главной эмпирической базой для компаративной интерпретации культур были результаты сравнительно-исторических исследований в языкознании, фольклористике, мифологии, этнографии. Доминировавший в науке исторический аспект соотношения языков и цивилизаций постепенно уступил сопоставительному анализу социокультурных систем, существующих в одном временном пространстве. Соответственно, компаративные построения в культурологии и антропологии не могли исчерпываться археологическими и палеонтологическими свидетельствами, данными историко-культурной, лингвистической и этнокультурной реконструкции.

Ранние попытки критического осмысления традиционных моделей компаративного подхода в гуманитарных исследованиях обнаруживаются в контексте структуралистской концепции языка и подтверждаются рассуждениями Ф. де Соссюра о преимуществах синхронического анализа над диахронической интерпретацией в лингвистической науке. Соотношение разных этапов развития язы-

кознания позволяет обнаружить парадигмальные изменения в методологии лингвистической науки, и на это еще в начале XX в. обратил внимание Ф. де Соссюр, переводя в дискуссионную плоскость само собой разумеющееся в классической филологии утверждение, что «лингвист *сравнивает*», «лингвист обязательно должен сравнивать», «он обречен своим ремеслом на сравнение». Ученый констатирует зыбкость и сомнительность данного постулата, ссылаясь на то, что уже в его время «сравнение вовсе не является для лингвиста основным и предпочтительным методом» [4, с. 63].

К.О. Апель рассматривал методологический опыт лингвистической науки в качестве потенциальной основы для разработки новых концептуальных подходов к исследованию разных типов человековедческих дискурсов. По этому поводу он писал: «...опираясь на методические начинания новой лингвистики, почти все науки о человеке также начали заново открывать языковые аспекты своего предмета и даже свои методические предпосылки (психолингвистика, социолингвистика, металингвистика)» [3, с. 237]. Все эти тенденции в современной науке немецкий ученый связывал с лингвистическим поворотом в философии и гуманитарном знании, обусловившим оформление новой исследовательской традиции, которая предполагает направленность исследования на анализ языка как фундаментальной основы культуры.

В.С. Степин отмечает, что модернизация предметного поля языкознания, являвшегося своеобразным полигоном утверждения идей семиотики как науки о знаках и знаковых коммуникациях, открыла новые возможности его взаимодействия с другими науками, в которых применялись идеи и понятия семиотики и при этом не ограничивались исследованием естественных языков [5, с. 606–607]. По его определению, «по мере изменения типа культуры меняются стандарты изложения научного знания, способы видения реальности в науке, стили мышления» [5, с. 41]. Следовательно, компаративная парадигма в современной культурологии базируется на научной картине, которая репрезентирует системную рефлексию культурного разнообразия мира в соответствии с образцами и принципами, выражающими актуальные для современной науки познавательные идеалы и нормы объяснения и описания (исследования), идеалы доказательности и обоснованности, построения и организации знаний [5, с. 244].

Смену парадигм культуры и их содержательные различия М. Фуко связывал с переходным характером (прерывностью) эпистем, которые отождествлял с «особой конфигурацией слов, вещей и

представлений, задающей условия возможности точек зрения, знаний и наук, характерных для определенной исторической эпохи» [6, с. 76–77]. Следовательно, именно понятию прерывности эпистем он отводил ключевое место в предметной сфере сравнительных исследований, позволяющих разграничить поля дискурсивных формаций разных культур и индивидуализировать их, сталкиваясь при этом с «пространством многочисленных разногласий», «совокупностью различных оппозиций, уровни и роли которых нужно описать» [7, с. 289].

Обращение к потенциалу культурологической компаративистики мотивировано также интересом к анализу дискурсивных процессов, не ограничивающемуся исключительно лингвистическими ресурсами. Как следствие, дискурсивная семантика приобрела статус междисциплинарной методологии исследований. Теоретико-методологические подходы к анализу дискурсивных систем, их социокультурной детерминированности и связи с идеологическими контекстами, к сравнительному исследованию разных типов дискурса, изучению феномена интертекстуальности, установлению междисциплинарных отношений теории культуры и лингвистики сформировались благодаря исследованиям Р.О. Якобсона, Р. Барта, К. Леви-Строса, Ж. Деррида, П. Серио, Ю. Лотмана, Д. Лихачева и др.

По определению П. Серио, «семантика не выводится только из лингвистики», поскольку дискурс эксплицитно связывается с идеологией социокультурного пространства [8, с. 559–560]. Современные философы отмечают, что «коммуникация может оказаться искаженной, основанной на мифах, идеологемах и разного рода предрассудках», преодоление которых предполагает исследование выходящей за рамки лингвистики «проблемы языка в аспекте возможностей понимания и переводимости» [9, с. 77]. Следовательно, идеологию в широком смысле целесообразно рассматривать в качестве устойчивого языка той или иной социальной среды, укорененного в разные сферы ее культуры. Современная идеология функционирует, прежде всего, как «язык большой прессы, массовой культуры, рекламы и т.п.» (Б.В. Марков), охватывает систему концептов, которые определяют наше понимание происходящего и «прочно укоренены в этнос и ментальность, во вкусы и взгляды, в образ жизни людей» [9, с. 81]. Поэтому любое текстовое единство, являющееся предметом дискурсивного анализа в лингвистике, предполагает привлечение культурологических фоновых знаний и сопоставление разных историко-культурных и социокультурных контекстов функционирования лингвокультурных реалий.

В оценке дискурсивных возможностей репрезентации компаративного знания современными исследователями не всегда берутся во внимание факты органичного переплетения дискурсов. В этой связи представляется неуместной категоричность дифференциации философского, религиозного, этнонационального, историко-культурного, политического и других взаимосвязанных типов дискурса. Понятие интерактивности в целом не исчерпывается фактами взаимодействия самих дискурсов и одновременно подразумевает способность текстовой целостности к рецепции поликультурной действительности и ее коммуникативных процессов, репрезентированных в разных семиотических модификациях. Теоретическое конструирование и изучение прагматических аспектов межкультурного дискурса возможно на основе методологического комплекса компаративистики.

Существует мнение о косвенной причастности сравнения и сравнительного анализа к изучению межкультурных контактов [10, с. 303], в котором выражается слишком формальное и одностороннее представление о сущности и задачах научной интерпретации коммуникативных процессов в пространстве культуры. Среди многих аспектов изучения конкретных фактов межкультурного взаимодействия особенно важным является теоретическое конструирование межкультурного диалога и прогнозирование его результатов, что составляет начальный этап исследования проблемы и предполагает сопоставление субъектов коммуникации, установление степени их совместимости на основе выявления сходства и контрастных характеристик. К тому же анализ результатов межкультурных контактов, обнаруживаемых в фактах культурных изменений, трансформаций, адаптации заимствований в иной культурной среде, предполагает определение их направления, характера и качества путем соотношения элементов воздействующей и воспринимающей культуры.

В.С. Библер высказал тревогу о нарастающей девальвации понятия *диалог культур*, вызванной его неоправданным использованием и выражающейся в том, что любое соотношение историко-культурных эпох или, по его словам, «вообще всего со всем», «подводится под шапку диалога культур» («О логической ответственности за понятие “диалог культур”») [10, с. 205]. Он считал, что вместо ожидаемого в идеале «обнаружения определенного поля диалогического сопряжения» сама идея общения или взаимодействия культур сводится к их сопоставлению, в результате чего понятия *культура* и *диалог* «оказываются лишь условными и безответственными ме-

тафорами» [10, с. 205]. В качестве обязательного условия диалога философ рассматривал «лакуну» (пустоту между культурами), образующую «*ничейное поле*» (курсив наш – А.П.), через которое идет переключка культур» [10, с. 210–211].

Рассуждения В.С. Библера бесспорны, если речь идет о диалоге по вертикали, поскольку обращение к опыту и потенциалу другой культурной эпохи всегда обусловлено прагматическими мотивами и компенсаторными стремлениями. Однако не факт, что понятие диалога между культурами в одном временном пространстве, т.е. по горизонтали, обязательно предполагает некое духовное обогащение за счет ресурсов и ценностей другой культуры. Разные генотипы, морфологические конструкции и ценностные доминанты культур могут обуславливать неуместность подобного взаимодействия или вообще исключать его возможность. При этом никто не сомневается в потребности установления и поддержания диалога между такими непохожими типами культуры, как западный христианский, арабо-мусульманский, азиатско-буддийский и др. Следовательно, онтологическая сущность культурного диалога не исчерпывается исключительно прагматическими основаниями и оправданиями и раскрывается в необходимости обеспечения конструктивного и самостоятельного сосуществования культур.

Поскольку к основным причинам неудач в межкультурной коммуникации относят слабое владение одним из коммуникантов знаниями о культуре другого, которые прямо или опосредованно используются в речевой деятельности, то это, в свою очередь, и объясняет практическую значимость компаративного знания в моделировании коммуникативных процессов в целом и речевых ситуаций в контексте межкультурного взаимодействия в частности. Опыт междисциплинарных исследований показывает, что сфера применения компаративного подхода в смежных с лингвистикой и культурологией междисциплинарных отраслях представлена следующими основными проблемами:

- языковая личность и культурная среда;
- этнонациональные детерминанты языковой личности;
- историко-культурные и социальные проекции в языке;
- этнокультурное сознание и язык;
- этнонациональная коннотация языковых единиц и речевой деятельности;
- символическая репрезентация культурной среды средствами языка;
- коммуникативные стереотипы;

- концепты культуры и языковая семантика;
- интерактивные явления в языке и речевой коммуникации.

Изучение разных теоретических моделей лингвокультурологии как исследовательского проекта позволяет обнаружить ряд противоречий, касающихся выявления ее дисциплинарного статуса в системе гуманитарного знания, определения предметного поля, научных задач и проблемных направлений. Отдельные исследователи беспринципно подходят к проблеме дисциплинарной принадлежности лингвокультурологии, именуя ее то культурологической, то лингвистической наукой. Связывая непосредственные задачи лингвокультурологии с изучением «живых коммуникативных процессов в их синхронной связи с этническим менталитетом», предмет ее исследования необоснованно отождествляют с «археологией культуры», сосредоточенной на лингвистических «раскопках» культурно-исторических слоев (Н.Ф. Алефиренко) [11, с. 19].

Таким образом, трансформация методологических подходов в интерпретации культурного разнообразия выражается в динамичности и альтернативности современных концептуальных обоснований детерминант межкультурных различий, использовании разных моделей исследования причинно-следственных отношений в объяснении особенностей жизнедеятельности и коммуникативных моделей поведения народов, благодаря чему возможно в наиболее спорных ситуациях преодоление консервативных, односторонних, идеологически ангажированных трактовок специфики разных культур. Отличительной особенностью современных компаративных исследований в культурологии, культурной антропологии, этнологии, лингвистике и социологии К.О. Апель назвал преобладание «объективного описания и категориального анализа», которые значительно вытесняют и заменяют «основанную на непосредственном вчувствовании интерпретацию документов и прочих проявлений жизни чужих культур» [3, с. 91].

Литература

1. Якобсон, Р. Работы по поэтике: Переводы / Р. Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова; пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
2. Гумбольдт, В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1985. – 385 с.
3. Апель, К.О. Трансформация философии / К.О. Апель; пер. с нем. В. Куренной [и др.]. – М.: Логос, 2001. – 344 с.
4. Соссюр, Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр; пер. с фр., общ. ред. Н.А. Слюсаревой. – М.: Прогресс, 1990. – 280 с.

5. Степин, В.С. Теоретическое знание / В.С. Степин. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
6. Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгиной, Н.С. Автономовой. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.
7. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко; пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. – 416 с.
8. Серио, П. Анализ дискурса во Французской школе: Дискурс и интердискурс / П. Серио // Семиотика: антология; сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академ. Проект; Екатеринбург: Деловая кн., 2001. – С. 549–561.
9. Марков, Б.В. Философская антропология: очерки истории и теории / Б.В. Марков. – СПб.: Лань, 1997. – 384 с.
10. Библер, В.С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков / В.С. Библер. – М.: Рус. феноменолог. о-во, 1997. – 440 с.
11. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пособие / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 288 с.

Гражина Павловская

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Автор размышляет о современных тенденциях синтеза жанров в литературе и литературной критике и смешении различных дискурсов в рамках одного жанра. Анализирует предпосылки этой трансформации, а также некоторые конкретные примеры из публикаций последних лет. Основной акцент сделан на трансформации романной формы в литературе и эссеизации современной литературной критики.

G. Paulouskaya

The author reflects on modern tendencies in literature concerning synthesis in literary genres and critics and mixture of different discourses within one genre. He analyses the background of this transformation and also some particular examples in recent publications. The main stress is put on transformation of novel form in literature and the usage of essay form in contemporary literary critics.

Ситуацию начала ХХІ века в русской литературе исследователи определяют как «кризис жанрового сознания» (Т. Маркова) [1]. 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, филологический роман, роман-пародия, роман-опера, роман-шансон и мн. др.) свидетельствует о том, что авторская атрибуция жанра – явление знаковое: процесс создания текста и смыслопорождения оказывается важнее самого текста, а автор как творящий субъект выходит «на первый план». Индивидуальная модель мира приобретает все большее право на существование – в качестве открытой системы, в которой возможно абсолютно все. Автор уподобляется Демиургу, и текст намного больше субъективизируется. Более того, сама литература словно выходит за собственные пределы и начинает взаимодействовать с музыкальным дискурсом (роман-шансон, роман-опера), кинематографическим (роман-коллаж, роман-сценарий), а также с виртуальным (имеется в виду создание текста по принципу компьютерной игры: «Принц Госплана» В. Пелевина, «Головоломка» Гарроса-Евдокимова; роман-чат). В современной литературе доминирует так называемый «пафос непонимания», 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, вовлекающих читателя в диалог. В художественной форме воплощается фрагментарность мышления, свойственная человеку начала нового столетия. К тому же, особый – и вполне закономерный – интерес вызывают эго-документы: мемуары, мифологизированные биографии, воспоминания, дневники, заметки, индивидуальные и нередко скандальные интерпретации классических произведений – они зачастую становятся неотъемлемым компонентом текста, размывая канонические жанры. Например, последний роман В. Аксенова «Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках», изданный в 2009 году, представляет собой не только мифологизированную биографию автора, но и воссоздание по принципу мифотворчества целой эпохи, известной в истории литературы как «шестидесятничество». В романе активно цитируются и получают индивидуальную интерпретацию тексты А. Вознесенского, Б. Окуджавы, В. Высоцкого, Б. Ахмадулиной и других, являясь призмой восприятия происходивших в

60-х годах важных событий: таким образом, в данном случае элементы эссеистики, художественного повествования, мемуаров тесно связаны. Важными становятся вовсе не фактография и не верность исторической правде, а авторская рефлексия, и сам автор одновременно является и персонажем (действующим лицом) собственного мира.

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 (Ю. Буйда, «Желтый дом», С. Гандлевский «НРЗБ», А. Генис «Довлатов и окрестности», В. Новиков «Роман с языком», В. Аксёнов «Кесарево свечение», И. Стогофф «A.D.» и др.). В произведениях подобных смежных жанров авторский персонаж – часто интеллигент, находящийся в пространстве русской культуры (и русской литературной классики), а в филологическом романе (термин В. Новикова) это и вовсе профессионал-словесник (писатель, литературовед, ученый, культуролог)¹. Иногда процесс порождения текста предельно «обнажен», создается эффект сиюминутности его возникновения, сохраняется иллюзия сопричастности читателя. Интересен сам факт введения термина «филологический роман» в литературоведческий обиход в конце 90-х годов: это означает смешение литературоведческого и художественного дискурсов. «...В совокупность критериев, выявляющих типологическое сходство произведений, относимых к жанру филологического романа, входят следующие: главный герой романа – филолог, творческая личность, креативными возможностями которого являются непосредственный взгляд на мир, ... стремление постичь иррациональную тайну творчества; автор филологического романа выступает сразу в трех ипостасях: как писатель, литературовед и культуролог; его мышление отличают «филологические припоминания»; создатели филологических романов сознательно обнажают литературные приемы (например, прием игры), раскрывают секреты творческой лаборатории худож-

¹ 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.

ника, создают атмосферу импровизации, вводят в текст культурные коды и знаки; игровое, подчас пародийное начало в переосмыслении характерных для классической литературы сюжетов, мотивов, типов героев филологического романа» [2]. К такой разновидности романа тяготеет работа Ю. Дружникова «Узник России» – о Пушкине, названная автором «роман-исследование в трех хрониках» и изданная в 1996 году: она вызвала нападки критики, и неслучайно Л. Аннинский сопоставил резонанс от выхода этой книги со скандалом в связи с «Прогулками с Пушкиным» А. Терца (А. Синявского). В исследовании ученого – явное совмещение различных жанров: филологического исследования (с цитацией произведений классика и документов пушкинской эпохи), публицистики, биографии, исторической хроники. Вместе с тем ярко выражен и собственно романский компонент (логика развития образа: Пушкин, согласно версии Ю. Дружникова, всю жизнь страстно мечтал о выезде за границу; его отношения в любовном треугольнике с Гончаровой и Дантесом характеризуются «волей к смерти» – дуэль рассматривается исследователем как самоубийство поэта и др.).

С одной стороны, в современном литературном процессе очевидна утрата «литературоцентричности»: уменьшаются тиражи «толстых» журналов, критика переключалась в газетный и интернетный форматы, произошла редукция критических жанров, не говоря уже о том, что все чаще звучат риторические вопросы о том, нужна ли литературная критика; с другой – литературная классика стала частью сознания современника, пусть иногда и в виде школьных клише (в массовом сознании). Это выражается как на собственно языковом уровне, так и на уровне реминисценций, сюжетостроения и логики развития персонажей. В этих условиях жанровые границы, и даже границы художественного мира и реальности, становятся проницаемыми.

Весьма показательным опытом кажется проект Б. Акунина «Жанры»: писатель предпринял попытку создать (или опровергнуть) литературный жанровый канон. Анализируя «Шпионский роман», вошедший в указанный проект, А. Латынина пишет: «Но весь этот набор штампов советского масскульта используется как строительный материал не от недостатка воображения, а совершенно сознательно. Автору нужно, чтобы читатель постоянно узнавал знакомые ситуации, как, скажем, пародисту нужно, чтобы читатель, зритель или слушатель знал объект пародии. Только тогда заметны нарушения правил игры, если у игры есть правила» [8]. Случай характерен: обнажая для вдумчивого читателя способы

создания текста, вводя в текст «канонические» сюжетные ходы и узнаваемые ситуации, а также используя архетипы и откровенно пародируя их, Акунин, скорее, разрушает, нежели просто иллюстрирует жанровый канон.

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 2011 году вышел сборник «Новый Белкин», составленный из повестей тех авторов, кто вошёл в пятёрку лучших во время присуждения премии Белкина, а также эссе и литературно-критические статьи критиков и литературоведов – призёров номинации «Станционный смотритель». Такой срез, демонстрирующий межтекстовые связи и предполагающий создание впечатления не столько об отдельном авторе, сколько о тенденциях современного литературного процесса, во взаимосвязи литературы и критики, очень красноречиво свидетельствует в пользу синтеза и смешения различных дискурсов.

В последние годы в журнале «Знамя» публиковались главы учебного пособия по русской литературе, авторами которого являются современные русские писатели: классики русской литературы представлены неакадемично и субъективно, однако в этом и ценность такого пособия: главный принцип – «от литературоведения к литературной критике». И нужно сказать, что такая практика вполне оправдана (вспомним критические статьи о Пушкине М. Цветаевой и А. Ахматовой, книгу Д. Мережковского о Толстом и Достоевском и др.). Интересно, что появляются новые и подчас неожиданные интерпретации давно изученного в школе: так, С. Шаргунов, автор статьи, посвященной А. Грибоедову, упрекает Чацкого в непоследовательности и эгоцентризме; М. Шишкин сочувственно пишет об Обломове, считая этот образ невероятно современным и связывая его с человеком, который не хочет играть по правилам, навязываемым социумом, М. Кучерская не скрывает своего скепсиса по отношению к Н. Некрасову. Характерно, что и в известной серии «ЖЗЛ» в последние годы выходят беллетризованные повествования о поэтах и писателях, лишённые академичности и написанные в легкой журналистской манере (Д. Быков «Борис Пастернак», 2005, А. Варламов «Михаил Булгаков», 2009; В. Попов

«Довлатов», 2010). Характерное для эпохи постмодерна стремление избавиться от навязанных стереотипов и «нужных» акцентов в восприятии литературной классики ведет к свободному мифотворчеству, которое позволяет не только переосмыслить уже известное, но и вступить в диалог с автором, «осовременивающим» классические фигуры и тексты (характерны в связи с этим литературные скандалы, связанные с обвинениями в «искажении облика» творческой личности). Таким образом, эссеистическое мышление представляется ярко выраженной доминантой современного литературного процесса.

Жанровая модификация намного мобильнее в литературе, однако и литературная критика постоянно находится в состоянии смены жанровых ориентиров, что отразилось и в «классической» толсто-журнальной критике: «В конечном счёте, если читатели и тиражи смещаются в сторону... газет и сетевых форматов, то и новые критические жанры так или иначе, но отрабатываются в этом пространстве. И проникают на традиционные толстожурнальные страницы. Жанр-гедройц – блестящее тому подтверждение» [3]. В данном случае речь идёт о мини-рецензиях С. Гедройца в журнале «Звезда»: они отличаются произвольностью выбора рецензируемых книг, лаконичностью, наличием «авторской маски» критика, выступавшего с позиций обывателя, который просто «мнение имеет» и высказывает его со здоровой долей иронии и в соответствии с собственными предпочтениями¹. Отметим также замечание известного критика Н. Ивановой: «...самое интересное, когда критик ...находит свой жанр. Наиболее удобный для него, где ему ничего не жмёт. Таким жанром, скажем, для Самуила Лурье стал жанр «С. Гедройц» ... – в отличие от «С. Лурье», писателя, историка литературы, эссеиста. У Льва Данилкина свой жанр в «Афише»... Алле Латыниной сегодня «удобнее» всего в сложившемся жанре, в «Комментариях»...» [6, с. 187]. Характерно здесь признание «авторства» жанра. Если в литературе налицо субъективизация и отказ от поиска «объективной истины», то и критика становится более «авторской» (характерно

¹ Например, отзыв С. Гедройца о книге П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» начинается так: «Первый раз вижу, что аннотация не врёт и даже не преувеличивает: в ней сказано, что этой книге “гарантировано место в истории русской литературы”. Сказано, положим, неуклюже: все-таки история литературы – не Госдума и не Сбербанк, при чем тут какие-то гарантии, – но, в общем, я тоже полагаю, что этот текст Павла Санаева страшно важный и, наверное, бессмертный» [4].

название книги С. Чуприна «Критика – это критики» (1988)). Любопытен пример интерпретации текста в статье Аллы Латыниной «Притча в военном камуфляже», посвященной роману В. Маканина «Асан». Критик опровергает некоторые факты, описанные в романе, а также подвергает сомнению достоверность мотивировок поступков персонажей: «Не всякий заметит неправдоподобность картины. А вот одного моего коллегу, знающего толк в технологии связи, она поразила: ведь мобильной связи в Чечне до 2002 года попросту не существовало. И первоначально она действовала с большими ограничениями. Лишь в 2004 году они были сняты» [7]. Весь сюжет романа, доказывает А. Латынина, зиждется на фикции, потому что главный герой просто не мог в реальности успешно торговать топливом в богатой нефтью Чечне. Таким образом, критик приходит к выводу, что за маской реалистического романа в данном случае скрывается – притча, основанная на мифологизировании военных событий в Чечне (включая и вымышленного бога войны Асана, которого нет в мифологии этого народа). Актуализируя в данном случае жанровую принадлежность произведения, критик полностью меняет привычное восприятие текста, существенно расширяя его трактовку сменой жанровой дефиниции.

Таким образом, трансформация жанров в критике и в литературе свидетельствует, прежде всего, о глубинных мировоззренческих изменениях нового столетия. Этот процесс идет в направлении синтеза различных жанров и совмещения различных дискурсов: литературного, литературоведческого, публицистического, кинематографического и других.

Литература

1. Маркова, Т. Авторские жанровые номинации как показатель кризиса жанрового сознания / Т. Маркова // Вопросы литературы. – № 1. – 2011: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/>. – Дата доступа: 7.09.2011.
2. Ладохина, О. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века / О. Ладохина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.disszakaz.com/catalog/filologicheskii_roman_kak_yavlenie_istoriko_literaturnogo_protssesa_xx_veka.html. – Дата доступа: 30.08.2012.
3. Булкина, И. В поисках жанра / И. Булкина // Знамя. – 2009. – № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znania/2009/11/bul13.html>. – Дата доступа: 13.03.2012.
4. Гедройц, С. Павел Санаев. Похороните меня за плинтусом: повесть. Леонид Добычин. Город Эн / С. Гедройц // Звезда. – 2008. – №8.

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/2/ge16.html>. – Дата доступа: 30.08.2012.

5. Премия “Поэт”: глядя из Петербурга: Стенограмма дискуссии, прошедшей 21 февраля 2011 года в редакции журнала «Звезда» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/project/poet/pit.html>. – Дата доступа: 1.03. 2012.
6. Иванова, Н. За судьбу плати с процентом / Н. Иванова // Знамя. – 2011. – № 5. – С. 185 – 189.
7. Латынина, А. Притча в военном камуфляже / А. Латынина // Новый мир. – 2008. – № 12: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/la13.html. – Дата доступа: 3.09.2012.
8. Латынина, А. Энтомология рода Фандориных / А. Латынина // Новый мир. – 2005. – №8: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/8/lat11.html. – Дата доступа: 6.09.2012.

Людмила Перегудова

РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТ...

Предмет исследования – неопубликованная статья Е.Л. Бондаревой «Постигая мир кино...», в которой она делится редкими фактами из истории белорусского кинематографа и собственной биографии.

L. Peregudova

The unpublished article of E.L. Bondareva “Comprehending the World of Cinema...” in which E.L. Bondareva shares rare facts from the history of Belarusian cinema and her own biography is the subject of this research.

Эта статья пролежала в редакционном архиве журнала «На экранах» 13 лет. С июня 1998-го по июль 2011-го... Почему тогда не пошел в номер материал, подписанный моим педагогом, профессором Е.Л. Бондаревой, уже не вспомню. Скорее всего, возникло что-то срочное, что-то сверхактуальное «из жизни современного белорусского кинематографа». А может, и того проще: в тот год на киноэкраны вышел «Титаник» – издания с малейшей информацией о новой звезде Лео ДиКаприо разлетались как горячие пирожки. Не устояли и мы перед возможностью поднять тираж...

В статье Е. Бондаревой «Постигая мир кино...» не было ни слова о голливудских кумирах, и пресловутой «актуальности» и «злобы

дня» тоже не было. Был неспешный, негромкий (если можно так сказать о печатном материале) монолог-воспоминание о кинематографе, определившем когда-то, еще до войны, профессию, жизнь – судьбу девочки из белорусского городка Лиозно.

Наверное, рачительно, по-редакторски, решила приберечь статью с очень личностным посылом и редкими биографическими деталями к юбилею профессора. А потом, наверное, нашлись другие материалы – самой Ефросинии Бондаревой, ее многочисленных учеников-кинокритиков. Завертелась редакционная карусель...

...Правки, ремарки, вопросы на полях, уточнения. Тщательно пронумерованные страницы, выправленные опечатки и грамматические ошибки... Знакомый со студенческих времен почерк – отнюдь не каллиграфический, но энергичный, «старательный», почти детский. Почему-то решительно вычеркнута фраза: *«Мой интерес к кинематографу выдержал испытание временем. Менялись реальность, содержание и эстетика фильмов, оставалось желание видеть мир, высвеченный волшебной камерой...»*. А ведь все в этом авторском признании – правда. Дело жизни Ефросинии Леонидовны Бондаревой (не просто интерес!) – любимый ею и ею же взлелеянный национальный кинематограф – испытание временем выдержало.

Еще одна о многом говорящая правка текста: во фразе «игровая белорусская картина «Первый взвод» автор зачеркивает прилагательное «белорусская», заменяя его личным местоимением «наша». Для Бондаревой белорусское кино всегда было «нашим»...

Вчитываюсь в строки, словно ее голос слышу – Ефросинии Леонидовны, Фрузы, Фро, Фроси. Чуть глуховатый, с мужскими твердыми нотками. Она редко писала о себе. Писала о тех, кто создавал наше кино. О тех, кто в кадре и за кадром. Писала объективно, принципиально, порой – резко. Без сантиментов! Казалось, лирические интонации ей вообще несвойственны. Ее творческая манера, как и ее почерк, – как у строгого врача: четкий диагноз, конкретные рекомендации... Многим ее рецепты помогли, а может быть, даже жизнь спасли – в профессии, по крайней мере.

В статье, найденной в редакционном архиве журнала «На экранах», Ефросиния Леонидовна рассказывает о себе. О старшем брате Яше. О любимых фильмах, актерах, песнях, коллегах. О своих «кинематографических университетах». О тех, кого помнила и любила.

Не верю в случайные совпадения. И рукописи, действительно, не горят и не пропадают без следа. Эта статья должна была найтись именно на сороковой день после смерти Ефросинии Леонидовны. Она нашлась и вышла в свет – в июльском номере 2011 года,

где мы, ее ученики, ее коллеги, ее читатели, ее друзья, прощались с ней. И не прощались!

... Знаете, что написала Е. Л. Бондарева на последней, шестой странице своей неопубликованной при жизни статьи «Постигая мир кино...»?

«Продолжение будет»...

...Обязательно будет, Ефросиния Леонидовна!

Таццяна Падальяк

ГАЗЕТА «ЗВЯЗДА» ЯК НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЯ КАШТОЎНАСЦЬ

У артыкуле аналізуецца феномен найстарэйшай беларускай газеты “Звязда”, якая выдаецца са жніўня 1917 года. Газета не прыпыняла выхад і ў гады Другой сусветнай вайны, патрыёты выдавалі яе падпольна ў акупаваным нямецка-фашысцкімі захопнікамі Мінску, потым у партызанскай зоне. Газеце пастаўлена некалькі помнікаў. Гісторыя «Звязды» – гэта летапіс жыцця беларускага народа.

T. Padaliak

In the article the phenomenon of the oldest Belarusian newspaper «Zvyazda», which have been published since August 1917 is considered. The newspaper was published even during the Second World War, the patriots published it in occupied Minsk. Several monuments were delivered to this newspaper. The history of «Zvyazda» is a chronic of the Belarusian people's life.

«Звязда» – унікальная газета, гісторыя якой непарыўна знітавана з гісторыяй Беларусі. Невыпадкава гэта перыядычнае выданне называюць нацыянальна-культурным набыткам беларускага народа: яму належыць адметная роля ў станаўленні і развіцці беларускіх друкаваных сродкаў масавай інфармацыі, фарміраванні высокіх традыцый нацыянальнай школы журналістыкі.

Старонкі газеты, пачынаючы з дэбютнага нумара, які выйшаў у жніўні 1917 года, – дакладны летапіс жыцця беларускага народа. Па матэрыялах «Звязды» можна вывучаць гісторыю Беларусі. Ды і саму газету можна назваць фэнаменальным фактам гісторыі: яна не прыпыняла выхад і ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

Тым не менш з’яўленне першага нумара газеты было праблематычным. «Ніхто з друкароў не захацеў друкаваць газету, бо ўсе

баяліся. Час быў такі: лета 1917-га... Адзін толькі чалавек пагадзіўся надрукаваць «Звязду» – мой дзед Герц Данцыг, – раскажаў Май Вольфавіч Данцыг, народны мастак Беларусі, прафесар, унук Герца Данцыга, у друкарні якога ўбачыў свет першы нумар газеты. – Атрад Мяснікова ноччу ачапіў дзядулеву друкарню на рагу Нямігі і Багадзельнай (зараз гэта вуліца Камсамольская). Бацька выклікаў рабочых. Яны працавалі ўсю ноч... І першы нумар «Звязды» разышоўся па Беларусі. Вось што пісаў аб падрыхтоўцы і выпуску першага нумара «Звязды» рэвалюцыянер А.Ф. Мяснікоў: «Начались поиски типографии. Многие типографы в ужасе запирались от нас... Но вот мы попали к последней нашей надежде, к старому типографу с электрическими машинами, когда-то выпускавшему известный монархический «Северо-Западный край», добродушному старику, еврею Данцигу... «Звезда» возшла 27 июля и рассыпалась по Минску, краю и фронту в 3 тысячах лучах». Па новым стылі – гэта 9 жніўня» [1, 37].

Не будзе памылкаю сцвярджаць, што няма ніводнага перыядычнага выдання ў свеце, якому народ паставіў столькі помнікаў.

У час Вялікай Айчыннай вайны газета змагалася разам са сваім народам. У акупаваным Мінску ў 1942 годзе выйшлі чатыры нумары «Звязды». Пяты нумар быў падрыхтаваны да друку, але не выйшаў з-за масавых арыштаў мінскіх падпольшчыкаў. Са студзеня 1943 года газета выдавалася ў партызанскай зоне на востраве Зыслаў Любанскага раёна Мінскай вобласці.

На галоўнай плошчы беларускай сталіцы, плошчы Незалежнасці, устаноўлены помнік журналістам-падпольшчыкам – на месцы, дзе 26 мая 1942 года загінуў першы рэдактар падпольнай «Звязды», Герой Савецкага Саюза Уладзімір Сцяпанавіч Амелянюк. Ён нарадзіўся 15 ліпеня 1917 года. Скончыў педагагічныя курсы, працаваў піянерважатым, настаўнікам, а потым і рэдактарам дзяржынскай раённай газеты, у 1938 годзе стаў студэнтам Камуністычнага інстытута журналістыкі ў Мінску.

Гісторыя сведчыць: для гітлераўцаў выхад «Звязды» быў падобны да выбуху магутнай бомбы. Кожнаму падпольшчыку было зразумела, што чакае ў выпадку правалу. Ніякіх ілюзій не было, людзі свядома рабілі свой выбар. Уладзімір Амелянюк у маі 1942 года, у першым нумары падпольнай «Звязды», пісаў: «Партызан! Ты бачыш, на фронт цягнуцца нямецкія эшалоны, грузаныя салдатамі, боепрыпасамі і тэхнікай! Узрывавай чыгуначнае палатно, масты, пушчай пад адкос саставы – гэтым ты палегчыш наступленне Чырвонай Арміі. Бачыш тэлефонны кабель – рві яго, гэтым перарэ-

жаш сувязь і ўнясеш замяшанне ў асяроддзе ворага. Ты чуеш, па тваёй краіне крычаць салдаты і афіцэры гітлераўскай грабарміі! Знішчай іх як шалёных сабак! Радзіма толькі тады ўздыхне свабодна, калі на яе зямлі не застанецца ніводнага акупанта».

Адна з вуліц Мінска носіць імя Уладзіміра Амелянюка. Але вось які прыкры парадокс часу: нават у жорсткіх умовах падполля «Звязда» выходзіла па-беларуску – але на мемарыяльнай дошцы на вуліцы Амелянюка толькі адно слова напісана на роднай мове: назва газеты – «Звязда»... Помнік Уладзіміру Амелянюку ўстаноўлены і ў Самахвалавічах, побач са школай, дзе ён вучыўся.

Мемарыяльная дошка на праспекце Незалежнасці на будынку Дома друку сведчыць, што ў час Вялікай Айчыннай вайны тут была нямецкая друкарня – і менавіта тут у маі 1942 года мінскія падпольшчыкі тайна ад ворага набралі першы нумар «Звязды». Ён быў надрукаваны на канспіратыўнай кватэры Міхаіла Воранава тыражом 2500 экзэмпляраў. Міхаіл Пятровіч Воранаў і яго сын Міхаіл былі закатаваны фашыстамі ў канцы 1942 года. На вуліцы Караля ў Мінску – на месцы, дзе знаходзіўся іх дом, – устаноўлена мемарыяльная дошка.

Помнік «Звяздзе» на вуліцы Кульман беларускай сталіцы таксама ўстаноўлены невыпадкова – на гэтым месцы, па тагачаснай вуліцы Выдавецкай, 10, у доме падпольшчыцы Таццяны Яўменаўны Якавенка знаходзілася падпольная друкарня, дзе летам 1942 года друкавалася газета. У пакоі Арсенія Сяргеевіча Грышына надрукаваны другі і трэці нумары «Звязды». Падпольшчык Грышын быў закатаваны ў нямецкай турме.

Мемарыяльная дошка ўстаноўлена і на вуліцы Беламорскай, 7 – на месцы, дзе знаходзілася кватэра Хадасевічаў (па тагачаснай вуліцы 3-я лінія, 26). Тут была абсталявана падпольная друкарня і выйшаў чацвёрты нумар падпольнай «Звязды». Лёс сям’і Хадасевічаў – Пятра Канстанцінавіча і Альбіны Адольфаўны, іх сыноў Косці (1929 г. н.) і Паўла (1927 г. н.) – склаўся трагічна: яны загінулі ў турме восенню 1942 года.

Ёсць у Мінску і помнік Хасану Мустафавічу Александровічу, наборшчыку падпольнай «Звязды», рукой якога набраны другі, трэці і чацвёрты нумары газеты. Барыс Хасанавіч Александровіч, сын падпольшчыка, у інтэрв’ю «Звяздзе» 7 мая 2004 года засведчыў: «Бацька за газету рызыкаваў жыццём. Не толькі сваім, але і жыццямі ўсіх членаў сям’і: жонкі, дваіх маленькіх дзяцей. Я нарадзіўся ў 1938 годзе, сястра – у 1940-м... Калі б хто выдаў, нас усіх расстралялі б. А ўявіце, па якім лязу хадзіў штодня бацька:

літаральна праз дарогу ад нашай хаты, на вуліцы Выдавецкай, было гестапа!.. Ва ўмовах акупаванага Мінска выпусціць газету было не тое што вельмі складана – амаль немагчыма. З падкантрольнай немцамі друкарні трэба было незаўважна вынесці ўсе шрыфты, фарбу... І тэкст набіраўся па літарцы! Маці для кожнай літары сшыла мяшэчак. Уявіце: з кожнага мяшэчка трэба было дастаць літару, пакласці на вярстатку – каб атрымалася слова, потым сказ, потым тэкст... А потым воддиск зрабіць, накатаць фарбу, зрабіць тыраж... Зараз, калі з'явіліся камп'ютары, многія і не ўяўляюць, наколькі цяжка было рабіць газету ў тыя трагічныя для нашай Радзімы часы... Друкарня знаходзілася ў доме Таццяны Якавенка – недалёка ад нашага дома, таксама на Выдавецкай вуліцы. Маці, Галіна Адамаўна, чым магла дапамагала падпольшчыкам. Аднойчы ў час аблавы прынеслі рэдакцыйны шрыфт: трэба было тэрмінова схаваць. І яна не разгубілася, схавала шрыфт у бульбе: дакладней, закапала пад бульбу, якая расла ў агародзе».

З 27 студзеня 1943 да 1 ліпеня 1944 года «Звязда» выдавалася ў партызанскай зоне, сярод непразлых балот, на востраве Зыслаў Любанскага раёна. Там створаны мемуарыяльны комплекс «Зыслаў» (стэла-абеліск, помнік на брацкай магіле, памятны знак на месцы былога аэрадрома, адноўленыя партызанскія зямлянкі). На Любаншчыне выйшла 105 нумароў «Звязды». Рэдагаваў газету-партызанку Міхаіл Парфёнавіч Барашкаў. Ён нарадзіўся ў 1908 годзе ў вёсцы Бель Крыжаўскага раёна. У 1930–1933 гг. вучыўся ў Камуністычным інстытуце журналістыкі ў Мінску, працаваў рэдактарам раённых газет у Чавусах, Дуброўне. Са студзеня 1939-га – рэдактар рэспубліканскай маладзёжнай газеты «Чырвоная змена». У час Вялікай Айчыннай вайны Міхаіл Барашкаў быў на Калінінскім фронце, на падпольнай рабоце ў Віцебскай вобласці.

Журналіст Амяльян Шурпач, які ўдзельнічаў у арганізацыі выпуску газеты на Любаншчыне, а пасля вызвалення Беларусі працягваў працаваць у рэдакцыі, успамінаў: «...25 студзеня 1943 г. Той ноччу быў самалёт з Вялікай зямлі. Увечары мы ехалі ў напрамку глухой вёсачкі 6-я Брыгада. Спыніліся ў дзвюх крайніх хатах, у якіх жылі салдаткі Марфа Мігун і Марыля Бубіч. Тут адбылося наша знаёмства з Міхаілам Барашкавым... Кароткія зімовыя дні. Ледзь паспявалі да прыцемкаў набраць газету. Вярсталі, правілі і друкавалі пры дрыготкім святле смалякоў. Днём часу для адпачынку таксама не ставала. Шчарбатаў, Касцюкавец, Сакевіч і я адпраўляліся па атрадах і брыгадах па матэрыял, Міхаіл Парфёнавіч рыхтаваў наступны нумар. Ён перапісваў для набору

ўсе матэрыялы. «Звязда» выходзіла два разы на тыдзень – у суботу і сераду, а «Чырвонка» – раз, у нядзелю. Хутка «Звязда» заваявала шырокага чытача. За дзень да выхаду газеты ў штабе ўжо сядзелі сувязныя з розных брыгад, атрадаў, ад падпольных арганізацый гарадоў і вёсак» [2, 198].

Вуліца Аляксандра Русановіча ў Мінску названа ў гонар удзельніка Сталінградскай бітвы, капітана першага рангу, прафесара Аляксандра Паўлавіча Русановіча, які працаваў у «Звяздзе» ў 1937–1938 гадах. Яго называлі «беларускі Марэсьеў»: нягледзячы на ампутацыю нагі, здолеў стаць у строй. Праз шмат гадоў пасля вайны, ужо будучы кандыдатам ваенна-марскіх навук, Аляксандр Русановіч прыслаў у «Звязду» пісьмо, у якім прызнаваўся: «Скажу шчыра, што работу ў рэдакцыі я лічу лепшымі гадамі майго жыцця. У вас я атрымаў першую жыццёвую загартоўку. Добра памятаю маіх настаўнікаў і старэйшых таварышаў па рабоце ў калектыве: Аляксандра Матусевіча, Паўла Кавалёва, Тараса Хадкевіча, Мікалая Вішнеўскага, Соню Бурэйку і многіх іншых. Нізкі паклон усім вам, дарагія сябры» [3].

Ужо ў пачатку ХХІ ст. народны пісьменнік Беларусі Іван Пятровіч Шамякін ад імя чытачоў розных пакаленняў звярнуўся ў Мінгарвыканкам з прапановай прысвоіць адной з вуліц беларускай сталіцы імя газеты «Звязда». Ён пісаў: «Заснаваная яшчэ да Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 года, «Звязда» была сапраўдным летапісам гісторыі Беларусі, жыцця народа, змагаром за лепшыя ідэалы. Ды і саму газету без перабольшання можна назваць унікальным феноменам гісторыі, культурным набыткам нацыі. Тры чвэрці стагоддзя «Звязда» (пачынаючы з 1925 года, і поўнасю з 1927-га) выдаецца на беларускай мове, беражліва захоўвае і развівае багатыя традыцыі нашага народа, выступаючы своеасаблівым маральным камертонам грамадства... У гады Вялікай Айчыннай вайны «Звязда» выходзіла ў падполлі, друкавалася ў партызанскай зоне, натхняла і яднала на барацьбу з нямецка-фашысцкімі захопнікамі сотні тысяч суайчыннікаў. На мой погляд, «Звязда» з'яўляецца агульнанацыянальным выданнем. На працягу ўсёй гісторыі газета «ўзрошчвала», падтрымлівала, прадстаўляла свае старонкі беларускім пісьменнікам і паэтам, якіх зараз мы з гонарам называем класікамі нацыянальнай літаратуры...» [4]. Прапанову народнага пісьменніка падтрымала шырокая грамадскасць. У чэрвені 2005 года Мінгарвыканкам прыняў рашэнне аб усталяванні ў Мінску праспекта газеты «Звязда».

30 ліпеня 1934 года быў апублікаваны верш Янкі Купалы «Звяздзе», прысвечаны выхаду ў свет пяцітысячнага нумара газеты.

Пяць тысяч – не жарты вам –
Нумароў з запалам
«Звязда» наша слаўная
Ўжо надрукавала.

Пяць тысяч – не жарты вам –
Ды тут – на фарпосце,
Ад рукі варожае
Дзе йшчэ тлеюць косці.

І пажаданне «Звяздзе» Янка Купала выказаў не толькі ад сябе асабіста, але і ад усіх чытачоў, ад усяго народа:

Скажам жа ёй шчырае
Наша пажаданне:
Каб жыла, квяцілася
Далей безустанне.

У жніўні 2012 года газета адзначыла 95-гадовы юбілей, і на яе рахунку было ўжо 27 267 нумароў.

Яшчэ адна знакавая для беларускай журналістыкі падзея: у Інстытуце гісторыі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі прайшла рэспубліканская навукова-практычная канферэнцыя «Газета «Звязда» ў грамадска-палітычным жыцці Беларусі», прымеркаваная да 95-годдзя заснавання выдання і 70-годдзя выхаду першага нумара падпольнай «Звязды» ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Упершыню ў гісторыі буйная акадэмічная канферэнцыя грунтавалася на матэрыялах аднаго перыядычнага выдання, працавалі дзве секцыі: «Гісторыка-культурная спадчына на старонках газеты «Звязда». Папулярызацыя гістарычных ведаў» і «Адлюстраванне жыцця грамадства». Адбылося зацікаўленае і плённае абмеркаванне не толькі гісторыі найстарэйшай рэспубліканскай газеты, але і актуальных пытанняў сучаснага стану і перспектывы развіцця беларускай журналістыкі.

Літаратура

1. Шлапак, І. Па матэрыялах «Звязды» можна вывучаць гісторыю краіны / І. Шлапак // Журналіст. – 2012. – № 1–2. – С. 36–37.
2. Шурпач, А. «Звязда» на Любаншчыне / А. Шурпач // Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Любанск. р-на / Рэд.-укл. В.Р. Феранц. – Мінск: Ураджай, 1996. – С. 197–201.
3. Падаляк, Т. «Звязду» мяне прывёў брат... / Т. Падаляк // Звязда. – 2007. – 9 жн. – С. 6.
4. Шамякін, І. Зварот у Мінскі гарадскі выканаўчы камітэт / І. Шамякін // Звязда. – 2002. – 22 мая. – С. 2.

НРАВСТВЕННЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КИНОКРИТИКА Е.Л. БОНДАРЕВОЙ

Рассматриваются некоторые аспекты кинокритического наследия одного из самых известных и авторитетных критиков Беларуси – Ефросиньи Леонидовны Бондаревой. Анализируются методологические подходы, жанровые особенности, нравственные основы и творческие принципы ее кинокритического наследия.

L.Sayenkova

The article focuses some features cinema critic one of the famous belarusian critics – Efrosinja L. Bondareva. Methodological aspects, genres forms, moral and creative principles of her heritage are analyzed.

Белорусская кинокритика как отдельный вид творческой деятельности стала оформляться в 20-х годах XX в. Тон и содержание первых анонсов о новых привозных фильмах в белорусских газетах были намного сдержаннее и скромнее, чем в российских изданиях того времени. С показа «чудесных картинок» Луи и Огюста Люмьер, ошеломивших весь мир, прошло более двадцати лет. Быть может, потому не было того восторженного удивления перед движущимся изображением, которое превалировало почти во всех российских газетах: «Фурор!.. Буря восторгов! Буря аплодисментов! Вечер чудес! ...Злоба дня! Синемамограф Люмьера! Чудо XIX стол. На это открытие обратил внимание весь мир! «Синемамограф», спешите посмотреть» [6, с. 12].

В 1923 г. в белорусской газете «Звезда» на последней странице располагались самые разные объявления, разделенные по рубрикам. В рубрике «Отдел зрелищ» наряду с объявлениями по поводу того, что «в аукционном зале минской таможни будет производиться продажа нескольких партий сушеных грибов», а «минской городской рабоче-крестьянской милиции требуется до 20 верховых лошадей», появилась и другая информация. Например, что в кинотеатре «Красная звезда» «будет показана «лучшая картина русской кинематографии «Пленницы арабского шейха», в кинотеатре «Интернационал» – «русский боевик «Роковое», в кинотеатре «Спартак» – «русская картина последнего выпуска «За милых женщин, прелестных женщин» [5]. На экранах тогдашних белорусских (точнее сказать – минских) кинотеатров шли весьма за-

урядные российские фильмы, в то время как в российском активно развивающемся кинопроизводстве уже работали мастера, ставшие классиками немого кино – Е. Бауэр, В. Гончаров, Я. Протазанов, П. Чардынин. Однако ни фильмы этих режиссеров, ни «первая фильма революции» «Красные дьяволята» (1923) И. Перестиани, ни приключенческий «На красном фронте» (1920) начинающего автора Л. Кулешова, ни новаторские «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1926), «Октябрь» (1927) ставшего сразу знаменитым С. Эйзенштейна не были показаны в столице молодой советской республики. Самый первый российский игровой фильм, с которым связано начало российского кинематографа – «Понизовая вольница» (1908), был показан в минском кинотеатре «Красная звезда» под названием «Стенька Разин» только в 1923 году. Журналисты «Звезды» сообщили об этом событии очень кратко: *«Нашумевшая русская картина из времен 17-го века. Историческая драма в 7-ми частях. Участвуют лучшие силы экрана»* [5].

О том, что к показанным фильмам требовалась еще некоторая «добавка», свидетельствовали все те же первые киноанонсы. Так, после крупно выведенного названия «Роковое» ниже более мелким шрифтом добавлялось: *«Сверх программы художественная феерия «Коллекционер марок»*, а под названием фильма «Грозная секта душегубов» стояло: *«Сверх программы «Веселая комедия в 2-х ч.»* [здесь и далее орфография и знаки препинания сохранены – Л.С.; 4].

По небольшим текстам с первой киноинформацией можно судить о том, что показанные фильмы не были сенсацией, чем-то неожиданным для тогдашнего зрителя. Кинообъявления отличались спокойным тоном, в них не было эмоциональных призывов, возгласов. Кино в Белоруссии как новый вид досуга, искусства появилось гораздо позже, чем в России. Соответственно, кинокритика как новый вид журналистской практики формировалась тоже позже и в ином киноконтексте при отсутствии многих фильмов, ставших шедеврами как в России, так и за рубежом. Белорусское кинопространство начала 20-х годов было достаточно закрытым и ненасыщенным, оно не оказывало формирующего эффекта на профессиональный вид деятельности, целью которой является рецензирование фильмов, анализ кинопроцесса, осмысление индивидуального кинотворчества.

Если учесть, что каждый факт нашей жизни является чем-то логически последовательным и оправданным в общей цепи самых разных событий, то видится некоторая символичность и закономер-

ность в том, что как раз в начале 20-х годов, в пору становления белорусской кинокритики, появился на свет человек, которому суждено было внести заметную лепту в развитие этого уникального и самодостаточного вида журналистского творчества. Ефросинья Леонидовна Бондарева родилась в одном из самых живописных мест Витебщины – Лезненском районе. И вновь есть, наверное, определенная закономерность в том, что ее детство совпало с началом самых ярких авангардных открытий в искусстве Витебска; оно прошло на фоне небывалого культурного подъема этого края, когда творили великие художники, работали известные на весь мир театры, кипела музыкальная жизнь, когда в стенах художественных школ преподавали М. Добужинский, К. Малевич, В. Татлин, когда с лекциями по искусству и эстетике выступал виднейший историк музыки и театра И. Соллертинский, когда создавал свою теорию карнавального искусства знаменитый М. Бахтин. Из тех же мест, где располагалась ее малая родина, был и Марк Шагал. Несмотря на то, что она была родом из небогатой крестьянской семьи, в которой большую часть времени уделяли насущным селянским заботам, каким-то невероятным образом приобщилась к творчеству. Еще школьницей начала работать диктором районного радио, потом литсотрудником и ответственным секретарем районной газеты «Ленінскі сцяг». Журналистский подход к информации, проверка ее на достоверность, правдивость, ответственность за каждую строчку – такие качества стали основой ее профессии. В 1940 г. Ефросинья Леонидовна вместе с братом поступила на филологический факультет Ленинградского университета. Гибель брата на войне оставалась в ее жизни незаживающей раной: все свои достижения она будет посвящать его памяти. В 1945 г. Е.Л. Бондарева поступила на журналистское отделение филологического факультета БГУ. Это и явилось началом серьезных поисков в журналистике. Она активно сотрудничала с редакциями газет «Знамя юности», «Чырвоная змена» («Сталинская молодежь»), работала корреспондентом в редакции новостей на белорусском радио. Потом была работа в качестве редактора-консультанта в Министерстве кинематографии БССР, главного редактора по производству фильмов Министерства культуры республики. Как бы ни складывалась ее творческая биография, главной профессией для нее всегда оставалась журналистика. Знаменитые слова «ни дня без строчки» в полной мере стали девизом ее жизни. Она работала много и увлеченно, каждая тема или герой вызывали у нее искренний интерес. Для Ефросиньи Леонидовны не существовало малых изданий: она писала с равной

отдачей в районные и многотиражные, областные и республиканские газеты, в «тонкие» массовые и «толстые» специализированные журналы.

Ее первые отзывы о фильмах стали появляться в прессе в 50-х годах минувшего столетия. Именно это десятилетие стало началом развития кинокритики как специального, системно действующего, аналитического вида творчества в белорусских печатных средствах массовой информации. Слова классика советского кино Александра Довженко о необходимости «растить коллективный талант кинокритики, которая функционировала бы с силой Белинского» [3, с. 58] вполне соотносимы с той степенью мобильности, эмоциональной страстности, активного сотворчества в деле национального кинопроизводства, которая была свойственна первой команде профессиональных кинокритиков – Вацлаву Смалю, Анатолию Красинскому, Ефросинье Бондаревой, Ольге Нечай. Именно они закладывали основы и белорусского киноведения как системного историко-теоретического знания о национальном киноискусстве, что послужило в это время поводом для создания сектора кино и телевидения при Институте этнографии, искусствоведения и фольклора национальной Академии наук. Если учесть, что в белорусском кино этого десятилетия были заложены основы для настоящих художественных открытий 60-х годов, для того, чтобы в полной мере стать настоящим национальным киноискусством как самостоятельной и полновесной части советского кинематографа, то в этом, надо полагать, была и немалая заслуга кинокритики. По сути, в истории белорусского кино сложилась беспрецедентная практика, когда собственно художественный опыт и его критическое и научное осмысление возникали почти одновременно. Обозначенная философами ситуация «вызова-ответа» как необходимое условие цивилизационно-культурного развития полностью соотносима с этим временным периодом. Здесь все совпало: вызов времени, потребность и востребованность киноискусства, личности, способные адекватно удовлетворить эти запросы.

В течение всей жизни у Е.Л. Бондаревой будет органично сочетаться журналистско-кинокритическая практика и киноведческий опыт. Она является автором 10 монографических изданий, среди которых выделяются собственно киноведческие работы: «В кадре и за кадром», «Кинолента длиною в жизнь», «От сердца к сердцу», «Кінамастацтва і літаратура». Но делом всей ее жизни была, конечно же, кинокритика. Когда обзираешь многочисленные публикации этого автора, то возникает ощущение, что имеешь дело

с основательной летописью белорусского кино. Пожалуй, не было ни одного фильма, на который бы она не откликнулась. Объектом ее кинокритического внимания становились как игровые, так и документальные фильмы. (В сравнении с нынешней практикой отечественной кинокритики этот опыт остался непревзойденным). Она была автором рецензий на фильмы, которые в советское время вызывали неоднозначное отношение и были положены на полку. В пору резкого неприятия фильма «Житие и вознесение Юрася Братчика» (реж. В. Бычков, экранизация романа В. Короткевича «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні») она в рецензии нашла тот необходимый тон, обратила внимание на те детали, которые в полной мере свидетельствовали о необычной изобразительной культуре фильма. Точно так же было с картиной, которая, как и творчество режиссера Юрия Дубровина в целом, осталась как бы незамеченной, недостаточно осмысленной. Е.Л. Бондарева с абсолютной критической точностью подметила легкую лирическую тональность фильма, необычность характера главной героини, в котором за внешней простотой угадывались душевная тонкость, человеческое достоинство, личностная основательность. Автор рецензии – одна из первых, кто определил актерское дарование актрисы Александры Климовой, для которой это был дебют в кино и которая впоследствии стала звездой белорусского театра и кино. Е.Л. Бондарева вообще была пристрастна к белорусским актерам и всегда могла поддержать дебютантов в кино. Так было и с Владимиром Кулешовым («Черная береза», реж. В. Четвериков), и с Людмилой Писаревой («Воскресная ночь», реж. В. Туров), и с Юрием Казючицем («Люди на болоте», реж. В. Туров), и с Александром Франскевичем («Раскиданное гнездо», реж. Б. Луценко).

В кинокритическом опыте Е.Л. Бондаревой обозначился своеобразный симбиоз. С одной стороны, она всегда ратовала за публицистическую критику и даже за публицистическое киноведение. В статье «Киноведение: тенденции развития» есть следующее заключение: «И все же я за то, чтобы мы, критики и теоретики, стремясь к научности, не теряли такого качества, как публицистичность. А она помимо актуальности темы, научного к ней подхода предполагает способность увлечь читателя, зрителя или слушателя в самые серьезные рассуждения» [1, с. 133]. Под публицистичностью она понимала откровенный и открытый разговор со зрителем-читателем, предполагающий увлекательную форму кинокритического произведения и яркое запечатление авторского «я» критика. С другой стороны, она была приверженцем «крупного плана» в кинокрити-

ке, предложенным Сергеем Эйзенштейном. Знаменитый режиссер под «крупным планом» понимал аналитический, детальный разбор кинопроизведения: «Это рассмотрение самого фильма крупным планом: через призму пристального анализа, «разобранном по частям», по колесикам, разложенным на элементы и изученным так, как изучают новую модель конструкции инженеры и специалисты по своим областям техники» [8, с. 290]. По сути, «крупный план» критики – это вариант для специализированного, профессионального журнала. Почти во всех кинокритических публикациях Е.Л. Бондаревой заметно это единство: доверительная предрасположенность к читателю, откровенная авторская позиция и разбор фильма по всем составляющим элементам – драматургическая основа, режиссерская концепция, изобразительная фактура, актерская игра.

Не всегда все получалось так, как хотелось бы, как было задумано. Но что было всегда заметно в ее кинокритических текстах, так это желание вникнуть в замысел автора. Пушкинская фраза о том, что художника можно «судить по законам, им самим над собою признанным», была своеобразным руководством в осмыслении любого произведения. Возможно, по этой причине она могла понять и даже принять художественные просчеты, а иногда и откровенные провалы. В каждой ее рецензии видится желание как бы внедриться в процесс создания фильма, понять изначальный замысел, осмыслить первоначальную идею, поддержать авторов и только потом – говорить о том, что у создателей фильма не получилось. Она всегда чувствовала и понимала изначальную приверженность автора той или иной теме, тому или иному стилю: «У каждого самобытного художника есть лейтмотив творчества, который ощутим всегда, к какой бы теме и жизненному материалу он ни обращался» [2, с. 84]. Очевидно, поэтому она была весьма сдержанна в оценках далеко не лучших фильмов Виктора Турова «Воскресная ночь», «Точка отсчета», «Черный аист». По достоинству оценивая тонкий лиризм этого незаурядного автора и в «Звезде на пряжке», и в «Я родом из детства», и в «Через кладбище», она, признавая последующие неудачи, все-таки относилась к фильмам как к «живым существам» (принцип Ф. Феллини), всегда чувствуя, по выражению Л. Аннинского, «конкретно-человеческую сторону» и личности, и его произведения. Е.Л. Бондарева всегда была за конструктивно-позитивное значение критики. Не случайно она, в связи с рецензией на художественно проигрышный фильм «Воскресная ночь», задавала вопрос: «Как быть с произведением, которое не назовешь

художественно совершенным, но оно всем своим пафосом врывается в жизнь, бьет тревогу, обнажает болевые точки реальности?» [2, с. 85]. И, отвечая на него, она как бы делилась своим принципиальным убеждением: «Важно понять замысел авторов, разделить с ними пафос неприятия такого социального зла, как пьянство (этой теме была посвящена картина – Л.С.), найти в содержании фильма те моменты, которые придают ему публицистическую силу» [2, с. 85]. Публицистический пафос был своеобразным оправданием за художественную неудачу. В то же время у нее были свои собственные просчеты, когда она не оценила по достоинству такие открытия в белорусском кино, как «Венок сонетов», «Дикая охота короля Стаха» (реж. В. Рубинчик), «Живой срез» (реж. В. Рыбарев). В своей книге «Экран в разных измерениях» критик приносит своеобразное покаяние, упрекая себя в том, что оказалась не готова к столь необычной, на то время «усложненной поэтике» фильмов.

В 70-х годах Е.Л. Бондарева приходит к необходимости рассмотрения кинопроизведения с точки зрения метода системно-целостного анализа. По сути, это была первая методологическая проблема, обозначенная в отечественной кинокритике и киноведении. Её кинокритические принципы всегда тем или иным образом соотносились с этим методом. Она всегда была приверженцем того самого эйзенштейновского «крупного плана», сторонницей того, чтобы фильм рассматривался в контексте всего творчества автора. Несмотря на то, что системно-целостный анализ впервые был заявлен в кибернетической сфере, заявку на него применительно к кино впервые сделали классики советской кинорежиссуры – С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко – в 20–30-х годах прошлого столетия. Например, Всеволод Пудовкин в статье «На вершины советской культуры» писал: «Мы разбираем картину и говорим: блестящая операторская работа, такой-то актер создал яркий запоминающийся образ. Мы говорим: в картине есть такие-то ошибки, но в ней есть также такие-то достоинства. Все эти оценки профессионально честны, точны и ясны, но вместе с тем в целом глубоко ошибочны. Картина разобрана, но не собрана» [7, с. 147]. Речь шла об обнаружении в фильмах внутренней целостности, взаимосвязанности всех элементов, включая такой момент, как вписанность произведения во внешний социокультурный и художественный контекст. Очевидно, что всякое произведение искусства является системой, но не всякое – целостностью. Обнаружение в фильмах внутренней целостности есть признание высокого художественного качества. Именно за такой подход и ратовала кинокритик Е.Л. Бондарева.

Хотя, если говорить честно, в кинокритике и тогда, и сейчас доминирует оценочный подход с небольшой разницей: раньше он был ориентирован на текущий кинопроцесс с его актуальными задачами, а сейчас – на вкусы массовой публики.

Осознавая в полной мере, что критика является показателем уровня самосознания общества, постоянно говоря о гражданской ответственности критики, видя в ней силу, способную, выражаясь словами В. Белинского, «споспешествовать» прогрессу искусства, Е.Л. Бондарева, конечно же, оставалась человеком своего времени. Она с той же искренностью, с которой отстаивала лучшие этические, эстетические и методологические принципы, говорила о «литературно-художественной критике как об одном из важных рычагов коммунистической партии в руководстве творческим процессом» [2, с. 60], о том, что критик должен быть «солдатом, сражающимся на фронте мыслей, чувств, идеологии» [2, с. 61], о «полярной противоположности характера критики в буржуазном и социалистическом обществах» [2, с. 60].

Е.Л. Бондареву с полным правом можно назвать основателем белорусской школы кинокритики. Не столько потому, что она была самая первая, у которой появились публикации о кино, сколько потому, что она была первая и единственная в осмыслении кинокритики как самостоятельной творческой профессии, которая являет собой синтез науки и публицистики, киноаналитики и журналистики. Кинокритика стала не только её профессией, предметом научного осмысления в книгах («Время, экран, критика», 1975; «Экран в разных измерениях», 1983; «Освещение литературы, искусства в СМИ», 2004; «Мастацтва і крытыка: дыялогі, артыкулы, творчыя партрэты, рэцэнзіі», 2005), статьях, но и смыслом её педагогической деятельности. Она действительно воспитала не одно поколение кинокритиков, к творчеству которых была всегда внимательна и пристрастна. Одним из главных принципов Бондаревой-педагога был принцип «играющего тренера». В 60–90-х годах XX в. не было ни одного издания в республике, где бы ни появлялись публикации ставшего очень известным и авторитетным кинокритика. Системность, мобильность, ответственность, объективность – эти качества были для нее всегда самыми важными в профессии. Её кинокритическое наследие весьма многообразно. Она писала в самых разных жанрах: аннотации, рецензии, статьи, обзоры, творческие портреты. Начиная с 80-х годов одним из излюбленных ее жанров стали творческие диалоги. В этом тоже была определенная последовательность и верность своим позициям. Диалог по-

зволюл почувствовать ту самую «конкретно-человеческую» сторону личности, рассмотреть творчество в контексте взаимообусловленных разнообразных связей – временных, творческих, социальных. Е.Л. Бондарева действительно выстраивала диалогическое пространство не только со своим героем, но и своим читателем. В «Диалогах» дистанция между читателем и кинорежиссером на глазах становилась минимальной. По сути, автор диалогов создавала определенное коммуникационное поле, в котором осмысливались социокультурные ценности, идеалы и нормы всеми участниками, включая, конечно же, читателя.

Кинокритическое творчество Ефросиньи Леонидовны Бондаревой пришлось на то время, когда у этого вида литературно-художественной критики был иной статус. «Сегодня о профессии «киновед», «кинокритик» говорят с тем же уважением, как и о профессии «литературовед», «литературный критик», – с каким-то внутренним почтением писала она об этой ситуации в начале 80-х годов [1, с. 110]. Очень бы хотелось, чтобы сегодня эти слова не казались чересчур наивными. Статус кинокритики сегодня совсем не тот, что был в советское время. Из аналитической сферы она все более и более дрейфует либо в сторону сервильно-представительской, либо рекламно-нарративной киножурналистики. Изменилось белорусское кинопространство, стал другим статус кинохудожника. Кинокритика как будто выпала из киносферы как оценочно-аналитический вид деятельности. Слова профессора Е.Л. Бондаревой сегодня кажутся весьма своевременными и современными: «Не может быть успешного развития художественного процесса, если в нем ослабевает такое звено, как критика» [2, с. 62]. И это тоже один из назидательных уроков одного из самых почитаемых профессионалов своего дела.

...Ефросинья Леонидовна проработала на факультете журналистики более полувека. За скупыми строчками ее биографии – война, учеба, работа – стоит напряженный труд, колоссальная воля, гражданская позиция, высокие нравственные принципы, человеческое достоинство и великая любовь ко всему: человеку, труду, творчеству, профессии. В жизни, взглядах, поступках таких людей зримо воплощаются общечеловеческие ценности, а к таким понятиям, как «личность», «профессионал» всегда добавляется определение «настоящий».

Литература

1. Бондарева, Е.Л. Киноведение: тенденции развития / Е.Л. Бондарева // Экран в разных измерениях. – Минск: Изд-во БГУ, 1983.

2. Бондарева, Е.Л. Кинопроцесс и кинокритика / Е.Л. Бондарева // Экран в разных измерениях. – Минск: Изд-во БГУ, 1983.
3. Довженко, А. Речь на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии / А. Довженко // Собр. соч.: в 4-х т. – М., 1969. – Т. 4.
4. Звезда. 19 марта. 1923.
5. Звезда. 16 января. 1923.
6. Зоркая, Н.М. На рубеже столетий / Н.М. Зоркая. – М., 1976.
7. Пудовкин, В. На вершины советской культуры / В. Пудовкин // Собр. соч.: в 3-х т. – М., 1975. – Т. 2.
8. Эйзенштейн, С. Крупным планом // Избр. произв.: в 6-ти т. – М., 1963. – Т. 5.

Марианна Салеева

ИДЕИ Б. КРОЧЕ О ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

В статье рассматриваются традиции итальянской художественно – литературной критики, основы которой заложил де Санктис. Его ученик Бенедетто Кроче поднял понятие литературно – художественной критики на более высокий уровень; он предложил принципиально новое видение природы искусства и художественного творчества, а также новые критерии оценки произведений искусства. При этом итальянский мыслитель рассматривал литературную деятельность (частью которой является литературно – художественная критика) как практическое применение своей эстетической доктрины, расширяя поле критики и подчёркивая её социальную значимость.

M. Saleeva

The article deals with the traditions of Italian art-literary criticism, founded by De Sanctis. His disciple Benedetto Croce raised the notion of literary-artistic criticism to a higher level, he proposed a fundamentally new vision for the nature of art and artistic creativity, as well as new criteria for art evaluation. In this case, the great Italian thinker considered literary work (part of which is literary-artistic criticism) as a practical application of his aesthetic doctrine, expanding the field of criticism and highlighting its importance to society.

Критика – это прекрасное оружие, оно должно стрелять редко.
Бенедетто Кроче

Традиции итальянской художественно-литературной критики восходят к Франческо де Санктису (1817–1883), выдающемуся ли-

тератору и политическому деятелю Италии XIX века. Его основное произведение «История итальянской литературы» (1870–1871 гг.) заложило основу литературно-художественной критики объединенной Италии, повлияло на эстетические взгляды литературной Италии конца XIX века и пользуется заслуженным авторитетом по сей день.

По мнению де Санктиса, «история литературы включает в себя философию искусства, историю нации, языка и формы». Рассматривая литературное произведение, де Санктис призывает, с одной стороны, разделять форму и содержание, а с другой – при разборе художественного произведения не увлекаться только формой (как делали последователи пуризма) или только содержанием, но стараться оценить гармоничность и естественность их сочетания в данном конкретном случае. Такую критику де Санктис определяет как рациональную (в отличие от эмоциональной, основанной на оценке внешнего эффекта), и лишь она, по мнению мыслителя, достойна называться наукой. Критик, таким образом, должен быть ученым, задача которого – изучить генезис произведения, одновременно рассматривая его как явление автономное и независимое, учитывать содержание как источник формы, рассматривать стиль как основу художественности и при этом не скатываться в абсолютную эстетизацию искусства. «Критика – это процесс мысленного воссоздания того, что родилось спонтанно. Это осмысление произведения искусства, с «объяснением и выяснением», находит себя в своей сути и протяженности и восходит к (всеобщему) сознанию человечества» [1, с. 362].

Ф. де Санктис заложил базис основных направлений в итальянской критике, из которых впоследствии вышла критика стилистическая, социологическая, психологическая.

Учеником де Санктиса и последователем в борьбе с позитивистской критикой справедливо считается выдающийся итальянский мыслитель Бенедетто Кроче (1866–1952). Критика позитивистских взглядов на искусство изложена в первом теоретическом труде Кроче «Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика» (1902).

Концептуальные идеи Бенедетто Кроче о сущности искусства, высказанные им в начале века, задали новое измерение в гуманитарной науке вообще и в эстетике в частности. Он предложил принципиально новый взгляд на природу искусства и на художественное творчество, предложил новые критерии оценки произведений искусства. Они состояли, главным образом, в создании доктрины художественной интуиции. Но, разумеется, идеи Кроче констру-

тивнее рассматривать в сфере глобальных воззрений на природу искусства, на соотношение в нем рационального и эмоционального субстратов.

В своих первых трудах («Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», 1902) Кроче отрицает присутствие всякой логики в искусстве и вслед за Кантом утверждает лишь чувственную природу интуиции, однако в более поздних произведениях («Poetica» 1936, «Aesthetica in nuce», 1948) находит выход в утверждении универсальности интуиции, то есть присутствия в ней особой логики, отличающейся от научной, которую Кроче называет «предлогикой».

Отрицание существенной разницы между поэзией лирической и драматической, учитывая имманентную диалектику чувства, по Кроче, приобретает новый поворот, потому, что «лирическое чувство, то есть чувство поэтическое или художественное, в отличие от чувства практического, которое резко отличается в своих противоположностях, живет в полярности или в полноте отношений, в которых рождается, вместе с драмой чувства, драма самого мира..., и, если не всякая драма лирична, потому что вне взгляда художника она проявляется разобщенной, резкой и зловещей, любая лирика драматична» [2, с. 21].

Искусство, понимаемое как «лиричность» и выражение чувств, должно отделяться от всех чуждых элементов, которые, вместе с тем, могут быть составляющими литературного текста. Такие элементы могут быть частью доктрины, пропаганды, морали и т.д. и быть частью структуры, в рамках которой выстраивается (или не выстраивается) «поэзия».

На вопрос о соотношении интуиции и чувства в своем более позднем труде «Краткое руководство по эстетике» (1912), посвященном эстетическим вопросам, Кроче пишет: «Чувство или состояние души не является особым содержанием (искусства), но целый мир, рассматриваемый *sub specie intuitionis*; и вне его никакое другое содержание невозможно» [3, с. 54-55].

Кроче, без сомнения, не является сторонником теории искусства как немедленного излияния, простого крика боли, любви или восхищения, он всегда старался уточнить, что «лиричность» абсолютно не означает необходимости для искусства «в безудержном страстном или романтическом проявлении». Особенно когда необходимо четко разграничить понятия лиричности и современную доктрину искусства как чувства. Кроче много раз подчеркивал, что одно дело – чувство в его натуральности, совсем другое – переоценка,

которой оно подвергается, когда является материей эстетического синтеза [4, с. 78].

Кроче рассматривал литературную деятельность как практическое применение своей эстетической доктрины. Анализируя произведения искусства (в основном литературные), Кроче оценивает прежде всего чувственную наполненность произведения автором. В статье о творчестве Л.Капуана он отмечает: «...если произведение искусства не оправдывает себя как выражение состояния души своего автора, бесполезно искать в нем смысл» [5, с. 103], а достоинства произведений Дж. Верги находит в том, что «сильное чувство боли и грусти проходит через все (его) произведения и придает им значимость и адекватность» [5, с. 5].

Следующим переломным этапом в разработке природы эстетической деятельности и освобождения чувства от убогости и однозначности, навязанной ему практической жизнью, считается появление нового понятия в системе кроचेанской эстетики – речь идет о появившемся в 1917 году понятии «всеобщности» или «космичности», свойственной художественному миру.

«То, что представление в Искусстве, даже в своей форме в целом индивидуальной, охватывает все и отражает в себе вселенную, отмечалось неоднократно..., и именно это выступает критерием для отличения глубокого искусства от поверхностного, сильного от слабого, совершенного от несовершенного» [6, с. 121] – и далее он поясняет: «Что такое чувство или состояние души? Может ли это быть нечто отдельное от всеобщего, развивающееся самостоятельно? Может часть и целое, индивид и вселенная, законченное и бесконечность существовать один вдали от другого, одни вне другого? ...Чистая интуиция или художественное представление всей своей сутью отвергают абстракцию; или даже не отвергают ее, но игнорируют... В них каждый отдельный жизненный порыв представляет все, и все представлено в отдельной единичной жизни; каждое чистое (искреннее) художественное представление являет собой вселенную, вселенная в данной индивидуальной форме и данная индивидуальная форма как вселенная» [6, с. 126].

Согласно этой установке, чувства необработанные, закрытые, изолированные и односторонние в практическом желании в художественном представлении получают ширину и многозначительность именно благодаря идее принадлежности ко всеобщему.

Данное понятие всеобщности характеризует не столько специфическую эстетическую деятельность, сколько духовную жизнь в целом. Как мы видим, понятие всеобщности органично сочетается

с выработанным ранее понятием лиричности, взаимообразно поясняя и дополняя друг друга, и к диалектической природе чувства добавляется имманентная диалектика противоположности индивидуального и всеобщего.

Введением понятия всеобщего Кроче также попытался дать ответ на обвинения во фрагментарности своей эстетической теории и приблизить ее к современной литературной практике.

Далее Кроче приходит к утверждению созерцательного характера чувства художника: «В мучительном переходе непосредственного чувства к его проявлению и разрешению в искусстве, от страстного состояния к состоянию созерцательному, от практического хотения, желания, воления к эстетическому знанию вместо того, чтобы дойти до конца процесса, остановились посередине» [6, с. 126]. То, что для нас очевидно, логически еще не освоено и не выяснено, и ведет к созерцательности и усмирению желания.

Уникальность Кроче состоит, на наш взгляд, именно в практическом оттачивании своих теоретических предположений. Например, возвращаясь к понятию «всеобщности» художественного чувства, читаем в статье, посвященной анализу «Неистового Роланда» Ариосто: «...искусство по своей идее не что иное, как выражение или представление реальности, реальности, которая представляет спор и борьбу, но спор и борьба постоянно входят в состав друг друга, являясь множеством и различием, но одновременно единым, и посредством этого являются вселенной и Гармонией... Таким образом, их (поэтов) содержанием является чувство к чистому ритму вселенной, диалектикой – единство, а развитием – гармония» [6, с. 23–24].

Так Кроче выходит на еще одно положение, необходимое творческому процессу, – понятие Гармонии, однако не просто гармонии в ее классическом понимании, а гармонии крочеанской, то есть понимаемой диалектически, в тесной связи с равновесием чувства.

Как поясняет А.Паренте, «...все проходит через фантазию поэта, который разрешается в поэтическом действии, или в Гармонии, или лиричности, или всеобщности, которая свойственна всем поэтам» [2, с. 40].

В своих зрелых размышлениях в «Поэтике» (1936) Кроче утверждает, что «поэтические выражения..., пусть даже слабые..., живут в каждом из нас» [7, с. 8], подчеркивая таким образом близость поэтики к «обыденной», практической жизни, однако, «чтобы поэтическое затронуло нашу душу, необходимо совмещение противоположностей, когда борьба лишь затрагивает жизнь, а страсти

исчезают... Поэзия почти сестра любви, слившаяся с ней в одно существо, в котором присутствует и одно и другое. Однако поэзия – это, скорее, закат любви, если реальность исчерпывает себя в любовной страсти: закат любви в восторге воспоминания» [7, с. 11–12].

Приведем еще одно более позднее размышление в статье «Философия и религия» на эту же тему: «Единственным способом человек может подняться над прожитой жизнью, стать выше ее, не отрицая и не отделяясь от нее: воссоздать ее в интуиции, в созерцании как поэзию, музыку, живопись, скульптуру, в общем, искусство. Воссозданная в полноте своей драматичности, цельная, всесторонняя, не загрязненная той или иной практической тенденцией... Реальность так принимается и снова принадлежит той сфере, в которой она обрела конкретность, благодаря диалектике своих конфликтов. Чувственное и практическое волнение уступают здесь место волнению эстетическому, которое заключает в себе первое, преобразованное в свете охвата всеобщего» [8, с. 13].

Подводя итог обзору эстетической доктрины Кроче, А. Паренте отмечает, что «с открытием понятия «лиричности» Кроче нашел и установил момент живого отношения искусства с миром чувств и страстей, с так называемой самой драмой практической и волевой жизни; а с понятием «космического» или «всеобщего», т. к. поэзия чувств – это не жизнь чувств переживаемых или связанных с желанием, он уловил момент, который отделяет искусство от чувственной сферы» [2, с. 87].

К сожалению, признание независимости искусства вело к отрицанию любой «научной» критики. Объектом размышления критика, по мнению Кроче, было понимание, является ли данное искусство искусством, и суждение это было недоказуемо, поскольку являлось интуитивным, а интуитивное суждение само по себе уже оказывалось художественным творением. К тому же, Кроче утверждал, что поэзия существует и не нуждается в демонстрации, ее нужно чувствовать, а для этого необходимо обладать вкусом, что означает, в данном случае, определенную чувствительность.

Эстетика Кроче, сведя критику к интуитивному оцениванию, по сути, лишила ее четкого инструментария. Но были в этом и положительные черты. Кроче расширил поле деятельности критика, который прежде оперировал лишь внешними элементами, такими как нравственность или идеи автора, или предлагал определенную литературную модель, к которой можно отнести анализируемый текст. Философ предложил поставить во главу художественного анализа отношения внутреннего соответствия различных

элементов текста, считая стиль и содержание органично едиными. По мнению Кроче, основная задача критика – выявление ведущей темы и обоснование произведения, а оптимальной формой для критической работы является монографическое исследование.

Теоретические положения Кроче получили практическое применение в «Критике», литературном журнале, основанном Б. Кроче, который он возглавлял и издавал с 1903 по 1944 годы (до 1923 совместно с Дж. Джентиле), после войны с 1944 по 1951 журнал выходил под названием «Критические тетради». В этом издании Кроче имел возможность освещать события культурной и политической жизни Италии даже в самые трудные времена. В течение почти полувека там получали отражение основные культурные и философские течения: от позитивизма до футуризма и литературного декадентства.

Согласно идеям Б. Кроче, литературная критика выражает общую необходимость в устойчивой морали и внутреннем равновесии, противостоянии всему, что в литературе может быть упаднического и негативного.

Эта практическая работа Кроче обладает несомненной гражданской и человеческой значимостью, благодаря упорной литературной и исторической исследовательской деятельности автора-издателя и непримиримой борьбе философа за истинные ценности итальянской культуры.

Литература

1. De Sancti, F. Storia della letteratura italiana / F. De Sanctis. – Vol. II. – Napoli, 1890.
2. Parente, A. Croce per lumi sparsi / A. Parente. – Firenze, 1975.
3. Croce, B. Breviario di estetica / B. Croce. – Milano: Adelphi edizioni, 1994.
4. D'Angelo, P. L'estetica di Benedetto Croce / P. D'Angelo. – Bari-Roma, Laterza, 1982.
5. Croce, B. La letteratura della nuova Italia / B. Croce. – Bari, Laterza, 1904.
6. Croce, B. Nuovi saggi di estetica / B. Croce. – Laterza, 1920.
7. Croce, B. La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura / B. Croce. – Bari, 1936.
8. Croce, B. Quaderni della "Critica" / B. Croce. – XI, 1948.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В ЭПОХУ XXI ВЕКА

В работе рассматривается проблема значимости художественной критики в ареале современного глобального коммуникационного общества. На фоне функционирования современных СМИ постулируется понятие природы и функций художественной критики. Подчеркивается своеобразие этой формы литературного творчества и ее дихотомическая направленность: а) на реципиента; б) на прогресс искусства. Обосновывается несводимость литературно-художественной критики к жанровой системе журналистики; утверждается, что художественной критике как специфическому образу мышления и действия альтернативы нет.

V. Saleyev

The problem of the role and importance of art criticism in the area of today's global communication society is exposed. Against the background of the functioning of modern media, postulated the concept of the nature and function of art criticism. Emphasizes the uniqueness of this form of literary art and its dichotomous orientation: a) the recipient b) the progress of art. Justified literary-artistic criticism irreducibility to journalism argues genre system, that art criticism no alternatives, as a specific way of thinking and acting.

Мы живем в своеобразную эпоху. Ее суть до сих пор затрудняются определить философы. В дефинициях общества конца XX–начала XXI века недостатка нет. После знаменитого определения Д. Белла – «постиндустриальное общество» – последовали дефиниции, углубляющие эту понятийную структуру: «новое индустриальное общество» (Дж. Гэлбрейт), активное общество (А. Этциони), «кооперативное общество» (Д. Клиффорд), «постэкономическое общество» (В. Иноземцев), «постсовременное общество» (Ж.-Ф. Лиотар).

Однако уже к концу XX века наличие развитой системы массовой коммуникации – компьютерных систем, фотографии, кино, телевидения, радио, дизайна, печати – и их все большего влияния на общество обусловило появление таких дефиниций, как «информационное общество» (М. Порад, Е. Масуда и др.), «общество сетевых структур» (М. Кастельс).

Философские искания в определении характера бытия социума простираются и дальше фиксации информационной структуры

современного общества. Так, белорусский философ обосновывает понимание нового предлагаемого термина – «глобальное коммуникационное общество» – тем, «что при анализе ключевых проблем общественно-экономического и духовно-культурного развития внимание акцентируется на двух фундаментальных сущностях – взаимодействии и информации. Собственно говоря, эти два феномена и определяют облик современной цивилизации» [1, с. 3].

Для нас бесконечно важным фактором является обращенность коммуникации к культуре, выделение информационного пласта в ареале культуры, поскольку социальная коммуникация включает в себя, по мнению, например, немецкого социолога Н. Лумана, любые социальные системы, которые и «образуются исключительно благодаря коммуникации и в силу необходимости селективного согласования информации» [1, с. 6].

В этом плане существенным является и понимание массовой коммуникации. На наш взгляд, наиболее приемлемой дефиницией последней можно считать определение, предложенное В. Боровым и А. Коваленко: «Массовая коммуникация – объективно-исторический процесс культуронаследования (исторический аспект) и передача информации внутри данного социума (актуальный аспект)» [2, с. 300].

Однако следует иметь в виду, что новоевропейская парадигма культуры выдвигает на первый план постмодернистское мировоззрение как доминантное выражение духа современности.

С другой стороны, постмодернистское отрицание классических ценностей культуры, накладываясь на современные процессы массовой коммуникации, способствует распространению артефактов массовой культуры. В наше время наиболее действенными являются стандарты массовой культуры – «своего рода шаблоны-клише, многократно копируемые и тиражируемые. По ним «отливаются» тексты (киноленты, комиксы, популярные, детективные, любовные, фантастические романы, сувениры, украшения и пр.) предназначенные для массового потребления. А стандарт не нуждается в сотворчестве. По мнению заказчиков, менеджеров, посредников тексты масскульты отвечают массовым вкусам и потребностям, заранее прогнозируемым и предназначенным для широкого распространения» [3, с. 19].

Подытожим сказанное: наша жизнедеятельность в начале XXI века осуществляется в рамках глобального коммуникационного (информационного) общества, интенционально нацеленного на массовую культуру; оценочная структура относительно творений

художественного (артефактов) строится, в основном, по парадигме постмодернизма.

Разумеется, преимущественная роль в осуществлении массовой коммуникации принадлежат тем, кто добывает информацию, обрабатывает ее, распределяет и использует в своих целях. Речь о современных СМИ. Они активно, интенсивно (иногда агрессивно) воздействуют на современного человека, рисуют картину мира, обучают, воспитывают, развлекают его, формируют его мировоззрение, систему его восприятия мира. Роль СМИ столь велика, что некоторые социологи склонны их считать определяющим фактором в формировании личности. Показательно, что если «властителями дум» объявлялись в предыдущие столетия философы (французская традиция) или писатели (восточнославянская традиция), то ныне на эту роль претендуют журналисты. И в самом деле, в эпоху «информации без берегов» журнализм занимает ключевую позицию, направляя и формируя общественное мнение, а иногда и определяя характер тех или иных событий (гибель принцессы Дианы является достаточно наглядным примером).

Правда, развитие «блогеровского» движения в последнее время ставит под вопрос возможности профессионализма в журналистике, раздвигая и без того широкое пространство массовой культуры.

Впрочем, журналистика, как специфический род деятельности, переживает в наши дни известную трансформацию. Так, доктор филологических наук Т.Д. Орлова приводит классическую классификацию распределения журналистского материала по жанрам:

- информационные,
- аналитические,
- художественно-публицистические [4, с. 133].

Автор утверждает, что «сегодня жанр – как устойчивая организация текста – не слишком популярен и не отвечает своей цели. Жанровая классификация устарела. Ее часто заменяют более широким понятием – текст. При этом текст обязательно включает:

- сообщение о новости;
- осмысление этого события;
- приемы эмоционального воздействия на аудиторию» [4, с. 133].

Не вдаваясь в бесконечные споры о сущности журналистской профессии (которые ведутся со стародавних времен), отметим, что мы можем согласиться (ссылаясь при этом на собственную практику главного редактора двух журнальных изданий) с тем, что в наши дни видоизменяются жанровые особенности журналистской работы. Однако, по нашему мнению, основная проблематика журналистики остается неизменной.

Особенно это касается художественно-публицистической сферы, которая в жанровой классификации, предложенной Т.Д. Орловой, предстает предельно размытой.

И в самом деле, определяя возможности театральной журналистики и представляя «свой опыт создания материалов о театре в самых разных жанрах», Т.Д. Орлова представляет эти самые жанры следующим образом: «это рецензия, фельетон, репортаж, эссе, авторская колонка, аналитическая статья, аннотация и просто “хроника театральной жизни”» [4, с. 140].

Из этого обстоятельного перечисления собственно к театральной критике относится, несомненно, рецензия и – в определенной степени – эссе и аналитическая статья. В определённой степени, поскольку аналитическая статья, скорее, является прерогативой театроведов и эстетиков, а эссе – только в исключительных случаях, поскольку, кроме эмоциональности и экспрессивности, этот жанр с трудом сохраняет оценочную структуру, обязательно присущую критике.

Остаётся рецензия, которая и в самом деле является центральным жанром художественной критики. Рецензия, по мысли Т. Д. Орловой, должна обладать следующими характеристиками: «Она

- раскована по мысли и стилю;
- высказывает точку зрения конкретного лица;
- придерживается режима диалога с аудиторией;
- использует в форме обработки материала экспрессивность, эмоциональность, остроумие» [4, с. 138].

Автор относит рецензию к «исследовательско-новостным жанрам», утверждает, что предметом её анализа является «отражённая действительность» и что в ней «важна не столько оценка, сколько концентрированная система образов, которая даст целостное представление о произведении» [4, с. 139].

Большой опыт практики театрального критика, которым обладает автор, конечно же, заслуживает уважения; кроме того, в концептуальном подходе к деятельности критика, предложенном Т.Д. Орловой, не могут исключаться верные положения (в основном, субъективного порядка). Требующие раскованности мысли и стиля, эмоциональности и, особенно, интенции на аудиторию. Вместе с тем, концепция Т.Д. Орловой представляется нам довольно уязвимой. Прежде всего тем, что игнорируются основы сущностной природы художественной (в том числе и театральной) критики.

Художественная критика – это особого рода литературно-оценочная деятельность. Выдающиеся советские литературоведы

В. Кожин и Ю. Суровцев считали ее одновременно частью науки и частью литературы, о чем красноречиво говорят названия их статей в известном научном сборнике «Современная литературная критика» (Вопросы теории и методологии) [5].

Разумеется, при желании можно трактовать публицистику как сферу, прежде всего, связанную с журналистикой, а не с литературой и литературоведением, но в конечном счете здесь проблема заключается не в функции, а в качестве написанного. С другой стороны, трактовка природы художественной критики (сама по себе сложная проблема в современной гуманитарной науке), как бы она ни интерпретировалась – как структурная часть науки, как своеобразное художественное творчество, как поле для реализации эстетических постулатов (отсюда понимание критики в качестве «движущейся эстетики» (В.Г. Белинский) [6]), не может снять основополагающую проблематику ее существования: проблему дихотомичной направленности ее функционального действия. В вольном переложении идей великого критика В.Г. Белинского эта направленность реализуется:

- в развитии художественных вкусов публики (в современном изложении – массового реципиента искусства);
- в развитии самого искусства (в том числе, отдельных его видов).

Так, известный белорусский театральный критик Т. Горобченко утверждает: «...Театральная критика входит в театроведение и одновременно является самостоятельной областью литературного творчества, цель которой – художественно-образно отражать современную театральную жизнь. При этом критика, фиксируя бегущую деятельность театра, является если не единственным, то наиболее важным свидетелем для будущих историков. Таким образом, критика присущими ей методами не только осмысливает театральный процесс, а, по мысли оптимистов, и активно на него влияет.

Состояние театральной критики напрямую связано с состоянием сценического искусства» [7, с. 70–71].

Особое место в деятельности художественной критики занимает процесс оценивания, который является атрибутивным, субстанциональным свойством критики. Критицизм в искусстве не претендует на утверждение истины в последней инстанции, но строится на понимании человеком духовного, постижении им картины мира и сущностных возможностей искусства.

«В результате мы имеем поистине космическое пространство, пронизанное комплексом ценностно-оценочных связей и притяже-

ний; объёмную образную структуру, в которой одновременно воплощены и представления о человеке, о путях его бытия, и социальные горизонты развития общества, и нравственные идеалы, и эстетические вкусы, и закономерности развития искусства в его видовом и жанровом разнообразии» [8, с. 15].

Процесс оценивания тесно связан с проблемой критериев-признаков, выступающих средством, на основании которых и производится оценка.

Именно качество оценивания (а не субъективное самовыражение) определяет уровень художественной критики. Именно таким образом она утверждает художественные ценности, которые несет в себе творение искусства, определяет место этих ценностей в культуре, формирует на их основе художественный вкус массового реципиента искусства.

Художественная критика актуализирует и функционально использует оценочное отношение, специфику которого нам удалось показать в обосновании доктрины неоаксиологии (философское учение о соотношении ценностного и оценочного начал); поскольку «аксиологическое поле художественного выстраивается (на основе полифункциональной структуры художественной ценности), на доминантной основе оценочного отношения» [9, с. 55].

Но вернемся к предмету нашего рассуждения. Исходя из показанных выше теоретических положений ясно, что включение критики в ареал журналистики – дело не слишком конструктивное. Даже при условии повышенного профессионализма последней. Художественная критика и ныне, в коммуникационно-информационную эпоху является компасом, определяющим уровень развития искусства и направляющим вкусы «лучшей части публики» (В. Белинский). Тем более что из-за массовой интервенции блогеров, затмевающей порой действия официальных СМИ, оценки тех или иных художественных явлений оказываются предельно размытыми, неточными и неверными.

И в этом плане художественной критике как специфическому образу мышления и действия и особой области человеческого творчества, «сверхзадачей» которой остаётся совершенствование искусства и духовного начала в человеке, – замены нет (разговоры о литературной, кино-, театральной журналистике в качестве замены художественной критики представляются нам несостоятельными с любой из бытийных точек зрения).

...В предисловии к своей последней книге недавно ушедший от нас выдающийся исследователь истории белорусского театра и

критик А.В. Соболевский подчеркнул, что для естественного существования и развития искусства сцены должна слаженно в общем союзе действовать именно четвериада: Драматург – Театр – Зрители – Критика. Последняя необходима и для того, чтобы не дать умереть театру [10, с. 12]. И здесь, как говорится, не прибавишь и не убавишь.

Литература

1. Лазаревич, А.А. Глобальное коммуникационное общество / А.А. Лазаревич. – Минск: Белорусская наука, 2008.
2. Боров, В.Ю. Культура и массовая коммуникация / В.Ю. Боров, А.В. Коваленко. – М.: Наука, 1986.
3. Смолик, А.И. Трансформация структуры ценностного сознания личности в пространстве массовой культуры / А.И. Смолик // «Мастацтва і масавая культура»: Матэрыялы Рэспубл. навук.-творчай канф., 7 снежня 2010. – Мінск: БДАМ, 2011.
4. Орлова, Т. Театральная критика нового времени / Т. Орлова. – Минск: Літаратура і мастацтва, 2010.
5. Суровцев, Ю. О научно-публицистической природе критики / Ю. Суровцев // Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. – М.: Наука, 1977. – С. 15–51; Кожин, В. Критика как компонент литературы // Там же. – С. 159–170.
6. Салеев, В. О сущности и функциях художественной критики / В. Салеев // Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей. – Минск, 1998. – С. 156–158.
7. Гаробчанка, Т. Беларуская тэатральная крытыка: пошукі іспіны / Т. Гаробчанка // Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей. – Минск, 1998.
8. Салееў, В. Крытэрыяльнасць у мастацкай крытыцы / В. Салееў // На шляху да сталасці: стан і перспектывы развіцця беларускай мастацкай крытыкі. – Минск: Арты-Фэкс, 2001.
9. Салеев, В.А. Эстетика и теория искусства в неоаксиологическом измерении / В.А. Салеев // Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства: IV Овсянниковская Международ. эстетическая конф.: сб. науч. докл. – М.: МГУ, 2010.
10. Сабалеўскі, А. Майстры, падзеі і акалічнасці / А. Сабалеўскі. – Мінск: Кнігазбор, 2011.

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОЛИТИКА РЕДАКЦИИ СТОКГОЛЬМСКОЙ ГАЗЕТЫ «АФТОНБЛАДЕТ» В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ ШВЕДСКОГО ПЕЧАТНОГО СЛОВА

Рассматриваются некоторые исторические аспекты функционирования шведской прессы. Анализируются типологические особенности газеты «Афтонбладет»: содержательно-визуальные, композиционно-графические, маркетинговые.

Salich Hiva Tahir

Some historical aspects of functioning of the Swedish press are examined. Typological features of the newspaper «Aftonbladet» such as content, visual, graphic design, and marketing are analyzed.

Несомненно, что своим появлением в XVII в. еженедельные газеты и журналы обязаны ведущей тройке стран Старой Европы (Германии, Англии и Франции). Однако в массовом распространении газет и журналов не меньше заслуг у стран «второй волны», которые подхватили и тиражировали первое средство информирования, – Голландии, Дании, Испании, Италии, Австрии, Польши и т. д. К числу этих стран стоит отнести и Швецию, где в первой половине XVII в. уже появились первые еженедельники. Как утверждает П. Федченко, чтобы быть хорошо информированными, тогдашние опытные политические деятели пытались следить за всеми самыми авторитетными газетами Европы. Так, шведский король Густав II Адольф, оккупируя немецкие провинции и города, немедленно прибирал к рукам местные газеты, придавая им определенную ориентацию [1, с. 96].

Повсеместная интенсификация политической жизни, с одной стороны, увеличивала поток важной информации, а с другой – активизировала и втягивала в те или иные события все больше людей, которые привыкали к систематическому чтению, жаждали и искали разнообразную свежую и оперативную информацию. После поражения объединенных немецких войск от шведской армии стокгольмский издатель А. Вахель и его земляк – типограф Ю. Ян-сонius издавали в Лейпциге на протяжении 1632 – 1650 гг. газету «Обычные почтовые шведские ведомости». Подписание мирного соглашения позволило этим шведским деятелям перенести лейпцигский опыт на родную землю. Такая потребность особенно назрела тогда, когда после победных войн с Германией и Данией Швеция заняла достойное место среди великих государств Европы. Для

укрепления великодержавного влияния внутри страны и для связи с многочисленными новоприсоединившимися землями нужны были газеты [2, с. 147].

Журналистика Просвещения дала новый толчок развитию печати: «Для литературы XVIII век был великой эпохой. Значительной персоной в ней был поэт Улоф фон Далин, который в 1732 году начал издавать еженедельник «Шведский Аргус». В середине века появились такие его последователи, как Густав Филипп Крейц и Густав Фредрик Юлленбург» [3, с. 72]. Сатирико-назидательные английские журналы «Пустомеля» и «Зритель» породили многочисленных последователей в разных европейских странах. Кроме упомянутого выше «Шведского Аргуса», еще были два «вестника» с разным грамматическим написанием прилагательного «шведский»: «Шведский Меркурий» (1730) и «Шведский Меркурий» (1757). Везде к сотрудничеству в таких журналах привлекались лучшие силы национальной литературы и публицистики – например, братья-поэты Х. и К. Кельгрены, которые редактировали «Стокгольмскую почту». Подобные издания были доступны как элите, так и самым бедным категориям читателей.

По мнению исследователя журналистики В. Довгича, огромный прогресс в осознании человечеством проблемы политических свобод подчеркивают действующие национальные законодательные акты, принятые на протяжении XVIII–XXI веков: «Традиционно считается, что прецедент заложен в новообразованных США. Но еще в 1766 году риксдаг Швеции принял написанный пастором Андерсом Гюдениусом меморандум о свободе печати. Причем как составную часть Конституции» [4, с. 68]. И хотя действовал этот документ только несколько лет, это был первый законодательный акт, который отменял цензуру, гарантировал свободу высказывания мнений и открыл доступ шведским гражданам к официальным документам.

В 1809 г. в Швеции, вместо абсолютной монархии, и была установлена монархия конституционная. Наряду с королевскими официозами 1816 г. возникла первая частная прогрессивная политическая газета Ф. Цедерборга «Информатор» (иначе – «Репортер»), с 1825 года – «Часовой», а в 1830 году – «Афтонбладет» («Вечерняя газета») Ларса Гиерта, которая очень быстро завоевала читателя и стала не только наиболее распространенной, но и наиболее влиятельной [1, с. 172].

Газета «Афтонбладет» вместе с остальной прессой в 1830–1844 годах боролась с консервативной политической линией короля

Карла XIV Юхана и его фаворита – генерал-адъютанта М. Браге, освещала бурные политические дебаты в риксдаге. Основатель издания, как и многие его коллеги, вынужден был являться в суд в результате королевских исков.

Только в последние годы жизни короля стокгольмские журналисты, главные редакторы и издатели добились ряда либеральных реформ в области законодательства и социальной политики. С 1846 года в шведском обществе вместо монополий гильдий возникают фабричные и рабочие союзы, открытые для всех, а еще через двадцать лет страна перестала быть поделена на состояния.

Появление и укрепление политических партий «привязало» к каждой из них то или иное издание. Вот что отмечает по этому поводу исследователь журналистики В. Романовский: «Еще одной формой финансовой поддержки газеты может стать подписка. Партии и профсоюзы могут просто-напросто уменьшить либо полностью оплатить сумму денег, предназначенную для подписки на нужную газету членами этой партии или профсоюза. Компании и предприятия могут действовать точно таким же образом относительно своих служащих. Подобный вид помощи, также тщательно скрывааемый, проявляется чаще всего на выборах, когда газеты осуществляют особенно большое влияние на избирателей. Именно во время выборов наиболее ощутимо проявляется политическая ориентация газет, поскольку если некоторые... газеты, которые называют себя независимыми и могут позволить себе в течение года небольшие «вольности», выражающиеся в «собственной позиции» по какому-нибудь мелкому вопросу, то во время избирательной кампании все материалы газет подчинены одной цели: получению самого большого количества голосов избирателей для той партии, чьи взгляды выражает газета. Ибо пресса Швеции – партийная пресса. Хотя шведские газеты, как правило, не являются собственностью политических партий, однако все они без исключения последовательно выражают интересы определенной партии. Это зависит не только от непосредственных экономических и официальных связей, существующих между прессой и партиями. Даже газеты, в которых отсутствует формально связь с какой-нибудь партией, занимают всегда более или менее явно выраженную политическую позицию» [5, с. 102]. Это подтверждает и исследователь журналистики Г. Гольденцвайг [6, с. 58]. Одновременно не стоит и преувеличивать эту связь шведской печати с политическими партиями и профсоюзами. Во всех печатных изданиях без исключения для высказываний откровенных политических взглядов отводится лишь 2-я страница, а

также отдельные публикации, посвященные встречам политиков либо со своими избирателями, либо с журналистами редакций. Подобной практики строго придерживается и газета «Афтонбладет».

Кроме того, издания партийные, так называемые «надпартийные» (ограничиваются общеполитическим дискурсом и обращаются ко всем слоям шведского общества) и экономически слабые (так называемые «вторые газеты») противостоят изданиям крупных монополий (так называемым «первым газетам»). Такая модель является возможной благодаря устойчивой исторической традиции чтения газет.

За 180 лет своего существования «Афтонбладет» неоднократно меняла свое политическое лицо. Либеральные взгляды вынуждали газету примыкать к Шведской народной партии, однако такая линия завела издание в тупик в годы Второй Мировой войны, когда «Афтонбладет» откровенно симпатизировала нацистской Германии. В начале 1956 года издание было продано концерном Т. Крейгера Центральному объединению профсоюзов Швеции (ЦОПШ). По заявлению тогдашнего руководства газеты, последняя будет «в партийном смысле несвязанной», а ее политическая редакция будет пользоваться полной свободой и независимостью от собственника в выборе газеты по тому или иному вопросу.

С того времени в области внешней политики «Афтонбладет», разделяя позицию ЦОПШ и Социал-демократической партии Швеции (СДПШ), была последовательной сторонницей шведской политики нейтралитета и неучастия в союзах. Газета выражала свое несогласие с американскими утверждениями о разнице между «тактическим» и «стратегическим» атомным оружием и между «чистыми» и «нечистыми» атомными бомбами. В вопросах внутренней политики «Афтонбладет», в основном, проводила линию ЦОПШ и СДПШ. Это касалось вопросов пенсионной реформы, налогообложения, лесоведения и т. д. Однако в духе либерализма редакция газеты часто позволяла себе не соглашаться как с профсоюзами, так и с социал-демократами.

Основное содержание газеты – внутришведские, включая стокгольмские, новости и сенсации, сообщения из области культуры и искусства, спортивные материалы, а также реклама и объявления.

Руководство газеты, наблюдая за некоторым повышением тиражей у конкурентов («Свенска дагбладет», «Дагенс нюхетер», «Дагенс индастри»), решило кардинально изменить концепцию «Афтонбладет» – с либеральной качественно-массовой газеты на демократическую массово-качественную с элементами бульварщи-

ны и желтизны. В результате тираж с 489 тыс. экз. в 1970 году и 494,5 тыс. экз. в 1985 году вырос сегодня до 2 млн. экз. ежедневно, не считая тиражей 7 журнальных приложений на каждый день недели!

Газета «Афтонбладет» имеет свои редакционные отделения во многих городах Швеции, собственных корреспондентов в Лондоне, Нью-Йорке, а также фрилансеров в Париже и Риме.

В периодической печати Швеции сложились свои традиции оформления газетных полос форматов А2 и А3. На оформление, несомненно, влияет содержание, которое, в свою очередь, детерминируется редакционной политикой изданий. Традиционный формат А2, который к рубежу XIX–XX веков предусматривал тип качественной газеты, сегодня находится в «зоне риска» с точки зрения рентабельности издания. Сегодня на медиарынке выживают качественно-массовые издания формата А2 либо массово-качественные или массово-бульварно-желтые издания формата А3 (таблоиды) и даже формата А4 (квалоиды). Расширение проблемно-тематической палитры дает возможность обратить внимание на конкретное издание не только реальной, но и потенциальной аудиторий, что, в свою очередь, привлекает рекламодателей. Подобные механизмы и определяют политику оформления той или иной газеты. В свою очередь, композиционно-графическая модель конкретного издания влияет на содержание периодического органа, делает его узнаваемым в глазах читателей.

Не является исключением из этого правила и ежедневная стокгольмская газета «Афтонбладет», которая издается почти 200 лет и наработала определенные традиции в макетировании и верстке своих полос.

Первая полоса «Афтонбладет» является тем табло, куда выносятся самые важные публикации номера. Заголовок издания практически всегда «утопленный»; исключение составляет необходимость вынесения на первую страницу многочисленных фотографий, иллюстрирующих весомое событие в жизни страны или ее столицы.

Публикации большого размера могут быть расположены на любой странице того или иного номера: композиционно-графической моделью издания это не регламентировано.

Цвет играет в оформлении «Афтонбладет» чрезвычайно важную роль. Желтые буквы с черным оттенком в названии газеты, с одной стороны, являются фирменным знаком именно этого издания и определенным намеком на часть национального флага страны, а с другой стороны, — намеком на тип массово-качественной газеты с

небольшой добавкой бульварщины и желтизны. Для линейек основной цвет – коричневый, для плашек – желтый, бордовый и другие цвета и оттенки светлого (красно-желтого) спектра. Темный спектр (цвета черный, голубой) используются либо в случае показа смерти человека (людей), либо в случае показа интервью с темнокожим человеком (политиком, спортсменом, звездой шоу-бизнеса и т. д.).

В целом композиционно-графическая модель шведской газеты «Афтонбладет» построена таким образом, что она ориентирует читателя с первой страницы до последней, создавая целостное впечатление от свежего выпуска издания. На первой полосе «гвоздевой» материал, фотографии к нему, заголовок газеты, выносы других публикаций номера, оформлены в цвете с применением линейек и пробельного материала, дают надежный ориентир читателям относительно порядковости прочтения той или иной страницы нового номера. Грамотное макетирование «чердаков», «подвалов», срединных материалов, чередование вертикальной, горизонтальной и ломаной версток создают у читателей комфортное настроение и настраивают на приятное общение с редакцией.

Огромное количество фотографий в каждом номере «Афтонбладет» свидетельствует о том, что редакция четко осознает преимущество фотокадра над текстом.

Использование цветных плашек красно-желтого спектра, вывороток, фотографий, расположенных посередине двух колонок, уменьшающих формат последних, «наезд» фотографий на другие текстовые или пробельные материалы, инфографики – эти и другие приемы оформителей издания дают основание говорить о том, что верстка «Афтонбладет» тяготеет не к чисто газетному, а, скорее, газетно-журнальному варианту. В сочетании с проблемно-тематической всеохватностью это окончательно утверждает читателей «Афтонбладет» в мысли, что эта газета обращена ко всем слоям шведского общества, а читатели объективно оценивают усилия редакции, о чем свидетельствует тираж издания.

Литература

1. Федченко, П.М. Преса та її попередники. Історія зародження й основні закономірності розвитку / П.М. Федченко. – К.: Наук. думка, 1969. – 352 с.
2. История мировой журналистики / А.Г. Беспалова, Е.А. Корнилов, А.П. Короченский, Ю.В. Лучинский, А. И. Станько. – 2-е. изд. – Ростов н/Д: Старые русские, 1999. – 344 с.
3. Вейбуль, Йорген. Коротка історія Швеції / Йорген Вейбуль; пер. со швед. – Стокгольм: Шведський інститут, 1998. – 164 с.

4. Довгич, В.А. Глобальна медіалогія: Конспект базових лекцій авторського курсу з основ міжнародної журналістики / В.А. Довгич / Рівненський ін-т слов'янознавства, Ін-т масової інформації. – Рівне: Б. в., 2001. – 120 с.
5. Зарубежная печать: капиталистические и развивающиеся страны. Печать Западной Европы, Северной Америки, Азии и Дальнего Востока и бассейна Тихого океана: учеб. пособие. – М: МГИМО, 1973. – Вып. I. – 260 с.
6. Гольденцвайг, Г. Д. Шведоязычные масс-медиа Финляндии: направления развития / Отв. ред Е.Л. Вартанова / Г.Д. Гольденцвайг. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. – 176 с.

Вольга Самусевіч

БЕЛАРУСКІЯ СМІ ЯК УПЛЫВОВЫ ФАКТАР РАЗВІЦЦА НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ЛАГАСФЕРЫ

Стаття посвящена дослідженню места и роли белорусских средств массовой информации в развитии речемыслительной области национальной культуры.

V. Samusevich

The article considers the investigation of the significance and role of the Belorussian mass media in the development speech-thinking field of the national culture.

У навуковых даследаваннях апошніх дзесяцігоддзяў усё большую актуальнасць набывае арыентацыя на вывучэнне мовы ў яе песнай сувязі з культурай народа. Кожная мова адлюстроўвае нацыянальна-спецыфічны спосаб успрымання і канцэптуалізацыі рэчаіснасці, а таксама кагнітыўную дзейнасць носьбітаў культуры. Адрозненне ў культурах прыкметна адбываецца на мове і мысленні чалавека.

Маўленча-мысліцельная дзейнасць грамадства ёсць рухавік усёй гісторыі яго сацыяльна-палітычнага развіцця. І гэта дае падставы разглядаць феномен маўленча-мысліцельнай дзейнасці як асобную галіну культуры. Слова *лагасфера* з прычыны сваёй ёмістай семантыкі вартае быць выкарыстаным у ролі тэрміналагічнага наймення гэтай галіны. *Лагасфера нацыянальнай культуры* – тэрміналагічная формула, якая ўвабрала асноўныя складнікі ментальна-маўленчага працэсу ў іх еднасці: мова – маўленне – мысленне – рэчаіснасць і таму можа лічыцца свайго роду вербальным

кодам нацыянальнай культуры, у адзінках якога выражаны ментальныя каштоўнасці нацыі.

Лагасфера як *маўленча-мысліцельная галіна культуры*, а ў больш шырокім значэнні – «велізарная галіна культуры, напоўненая «словамі і ідэямі»» [1, с. 32], грунтуецца, з аднаго боку, на ўніверсальным кампаненце культур, з другога – на ўласна нацыянальным.

Лагасфера любой нацыянальнай культуры – з’ява эвалюцыйная, звязаная з палітычнай і сацыяльна-культурнай гісторыяй народа. Спецыфічнасць шляху развіцця лагасферы беларускай культуры абумоўлена чаргаваннем перыядаў адноснага заняпаду і больш-менш працяглых стадый паскоранага засваення ёю маўленча-мысліцельнага вопыту. Фарміраванне беларускай лагасферы грунтуецца на народнай аснове, на фальклоры з уласцівымі яму спосабамі адлюстравання рэчаіснасці. Падобна таму як у культуры кожнага народа ёсць агульначалавечае і этнанацыянальнае, так у канцэптавай структуры лагасферы ўтрымліваюцца і ўніверсальныя кампаненты культур, і ўласна нацыянальныя. Маўленчыя і мысліцельныя стэрэатыпы папярэдніх эпох існавання беларускай культуры выразна адлюстроўваюцца ў этнаграфічных і фальклорных крыніцах. Канцэптавую аснову беларускай лагасферы, паводле гэтых крыніц, складаюць такія паняцці, як *зямля, Радзіма, чалавек, маці, дзеці, Бог, душа, слова, хлеб, праца, гаспадарка, хата, праўда, сумленне, розум і шэраг інш.* Даследаванне структурна-семантычных асаблівасцяў асноўных субсфер беларускай канцэптасферы – *чалавек, жыццё, сям’я, зямля, дом, ежа, слова, час, рэлігія і інш.* – раскрывае спецыфіку нацыянальнай ментальнасці.

На працэс развіцця маўленча-мысліцельнай галіны культуры прыкметны ўплыў робіць масавая камунікацыя – сацыяльны і палітычны інстытут грамадства, адмысловы сродак духоўнага і інтэлектуальнага ўздзеяння на соцыум. Так, напрыклад, са з’яўленнем газеты «Наша Ніва» на самым пачатку XX ст. на старонкі перыядычнага друку прыйшло роднае слова карэннага насельніцтва, што адчувальна адбілася на развіцці нацыянальнай лагасферы, стала стымулам для самаідэнтыфікацыі беларусаў, пазбаўленых вякамі свайго друкаванага слова. Канцэптасферу «Нашай Нівы» склалі паняцці *мы беларускі народ; мова; наша жыццё, нацыянальнае жыццё; зямля*, якія набылі ў газетным кантэксце шырокае і рознабаковае асэнсаванне. У форме калектыўнага суб’екта дыскурсу газета выпрацавала адмысловыя формы маўлення,

устойлівыя маўленчыя формулы, якія знітоўваюць тэксты ўнутры кожнай субсферы ў адзіны вялікі кантэкст. *Мы – беларускі народ*: вялікі народ, старажытны, неваяўнічы, працавіты, не «тутэйшы», а «беларускі народ», ён «павінен заняць пачэснае месца ў сямі братніх нацый»; *нацыянальнае жыццё*: беларус «такі самы чалавек і грамадзянін свайго краю, як усе іншыя»; *мова*: «мова спрадвечная наша Беларуская», матчына песня, «скарб наш багаты і пекны», «спадчына дзядоў нашых»; *зямля*: карміцелька, «зямелька за стараньне каля яе двойчы атплаціць» – гэтыя і іншыя ўстойлівыя формулы адрасаваліся беларускаму народу, укараняліся ў яго свядомасць і мелі магічную ўплывовую сілу, якую не страцілі і сёння. Формулы *бедны, беззямельны беларус, цёмны, зацісьнены, пакрыўджаны* газета паступова выкрэсліла з маўленчага ўжытку носьбітаў нацыянальнай культуры.

Камунікатыўнымі стратэгіямі нашаніўскага дыскурсу сталі: заклік да пераменаў, да дзейнасці («Вялікі час і нашым беларусам пайсці па розум да галавы»); аптымістычны погляд на будучыню; абарона традыцыйных каштоўнасцяў – мовы, роднай зямлі, Айчыны; абарона беларуса – зняцце з яго віны за неадукаванасць; стратэгія спрашчэння – давесці поўную інфармацыю да неадукаванага мужыка; стратэгія параўнання («Дзіўная рэч, чаму ўсе нацыі шануюць родную мову сваю, уважаюць яе больш за ўсе іншыя, а нашы беларусы выракаюцца яе»); уздзеянне на пачуцці і эмоцыі; выкрыванне ворагаў. Гэтыя стратэгіі, як і ўся маўленча-мысліцельная дзейнасць выдання, былі арыентаваны на вырашэнне адной праблемы – пераадолення ў беларускім народзе сацыяльна-«мужыцкай» абмежаванасці. («Калі спытаеце мужыкоў, чаму яны перэсталі уніжацца перад сваімі непрошэнымі « апекунамі » – усюды паслышыце атказ: «Бо ужо дурніца прайшла».) Агульнагістарычны накірунак газеты ва ўмовах незавершанай нацыянальнай кансалідацыі беларускага народа, які «векамі аберагалі ад свабоднай мыслі...» (1907. 24 лют. (февр.), быў дэмакратычны, арыентаваны на барацьбу за свабоду слова, думкі, веравызнання, за праўду і ідэю. Газета, якая стала сапраўдным голасам народа, уздзеяннічала на характар маўленча-мысліцельных паводзінаў беларускага грамадства, заклікаючы «шырыць слоў беларускае, шырыць думкі беларускія» (1909. 17 (30) сеньц.). Нашаніўскі дыкурс эфектыўна ўкараняў у свядомасць беларусаў нацыянальную годнасць, быў па-сапраўднаму кансалідуючым, мяняў страфікацыю соцыуму.

Сацыяльна-гістарычны, культурны, палітычны, эканамічны, маральна-этычны бакі рэчаіснасці цесна звязаны з эвалюцыйнымі

працэсамі, і гэта знаходзіць нацыянальна-спецыфічнае адлюстраванне ў сродках масавай інфармацыі. Журналісцкі тэкст сярод іншых нацыянальна арыентаваных тэкстаў павінен каштоўнасна арыентаваць свайго чытача, ствараючы не толькі пэўны вобраз, але і фарміраваць адносіны да яго. Даследчык дыскурсу СМІ В. Іўчанкаў справядліва адзначае, што «журналісцкі тэкст служыць фарміраванню грамадства ў цэлым, адыгрываючы звязуючую ролю ў жыцці камунікантаў» [2, с. 121]. Як асобы від сацыяльных зносінаў, масавая камунікацыя ахоплівае ўсе пласты грамадства, выступае выразнай прайвай развіцця і арганізацыі нацыянальнай лагасферы, уздзеянчае на маўленча-мысліцельную дзейнасць соцыуму, а разам з гэтым і на культуру.

У мове газет матэрыялізуецца грамадскае ўяўленне пра рэчаіснасць, адлюстроўваюцца жыццё і паводзіны людзей. Як слушна заўважаў беларускі мовазнаўца Б. Плотнікаў, мова СМІ зрабілася самай масавай разнавіднасцю, сродкам сацыяльнага існавання і функцыянавання мовы, магутным інструментам уздзеяння [3, с. 69]. Лінгвістычны аналіз матэрыялаў СМІ дазваляе выявіць канцэпты культурнага плану, якія выконваюць функцыю захавання і адлюстравання нацыянальнай ментальнасці, традыцый, гісторыі, культуры народа. Масава-інфармацыйны кантэкст стварае ўмовы для адэкватнага разумення культурнага канцэпта. Даследаванне моўнага матэрыялу беларускіх СМІ ў дыяхраніі дазваляе ахарактарызаваць нацыянальную ментальнасць, вызначыць асаблівасці развіцця лагасферы саміх СМІ, прыватнай лагасферы.

Перыяд ад пачатку XX ст. да пачатку XXI ст. з гледжання гістарычнай навукі не ёсць вялікі прамежак часу. Але ж даследаванне зменаў у маўленча-мысліцельнай дзейнасці беларускага соцыуму, якія адбываліся на працягу гэтага перыяду, прызнаецца актуальным па некалькіх прычынах. Па-першае, адрэзак часу ад пачатку стагоддзя да нашых дзён насычаны падзеямі, якія зрабілі вялікі ўплыў на развіццё як нацыянальнай лагасферы ў цэлым, так і лагасферы прыватнай. Па-другое, параўнальны аналіз структурна-семантычнай трансфармацыі культурных канцэптаў у адзначаных часавых межах можа быць паказальным, калі ўлічыць выключнасць пачатку XX ст. як перыяду фарміравання агульных накірункаў развіцця лагасферы СМІ *на народнай аснове*. Назіранні за тым, якое значэнне мела слова ў нашаніўскім дыскурсе і ў якім плане мянялася яго семантыка на працягу стагоддзя, дапамагаюць усвядоміць шляхі развіцця нацыянальнай маўленча-мысліцельнай галіны культуры, вызначыць накірунак

і ўнутраны механізм семантычнай эвалюцыі ключавых паняццяў канцэптасферы ў беларускіх СМІ. У сваю чаргу, сродкі масавай інфармацыі з’яўляюцца складнікам беларускай культуры, выразнікам маўленчага ідэалу ў пэўныя гістарычныя перыяды і адначасова яго ўплывовым стваральнікам. Так, напрыклад, перыяд з 1918 па 1941 г. – час станаўлення і развіцця беларускага нацыянальнага друку, радыё і тэлебачання – даследчыкі лічаць асабліва характэрным у плане ўздзеяння публіцыстычнага слова на маўленча-мысліцельную дзейнасць масавай аўдыторыі [4, с. 2]. Перыядычныя выданні таго часу, па сутнасці, фарміравалі грамадскую думку, штучна стваралі безальтэрнатыўны малюнак рэчаіснасці, неабходны ўладам. Друк у той час выконваў выключна ролю сродкаў масавай агітацыі і прапаганды, галоўная мэта якіх – нагнятанне палітычнай эйфарыі, масавага псіхозу, барацьба з «контррэвалюцыйнымі элементамі». Грамадска-палітычная газетная лексіка адлюстроўвала актуальныя для таго часу рэаліі: *сацыялізм, камунізм, большевік, кулак, варожы элемент, арышт, класавая пільнасць* і шэраг інш. У перыядычным друку адбываецца прыкметнае пераасэнсаванне ўніверсальных нацыянальнай культуры, звужаецца іх семантычны аб’ём, страчваецца канататыўная сема ментальнасці, закладзеная стваральнікам нацыянальнай культуры – народам. Пад форму таго ж самага знака падводзіцца новы змест, крыніцай якога служыць афіцыйная сістэма ідэалагем, што спарадзіла і адпаведныя маўленчыя формулы: *савецкі народ – гаспадар зямлі; маё – гэта наша, наша – гэта маё; савецкі чалавек – сябар, брат, таварыш, несавецкі – вораг, правакатар; дзеці – піянеры, акцябраты, камсамольцы; радзіма – СССР; савецкая сям’я, калгасная сям’я, рабочая сям’я* і шэраг інш. Канцэпт *зямля*, да прыкладу, які асэнсоўваўся ў агульнай лагасферы як *карміцелька, родны кут, уласная гаспадарка, духоўны скарб нацыі, «зямелька, якая за старанне каля яе двойчы атплаціць»*, у тагачасных СМІ паўстае як «посевная плошча», а яе новы гаспадар – калгаснік – багаты ўраджай «сваёй воляй бярэ ад зямлі і бярэ той поўнай мерай, на якую здольны яго веды і ўласная праца». Адвечная бінарная апазіцыя *свая зямля – чужая зямля* паглынаецца паняццем калгасная зямля. Маўленчыя формулы тыпу *савецкі народ – гаспадар зямлі; савецкі чалавек – сябар, брат, таварыш; несавецкі чалавек – вораг, правакатар; маё – гэта наша, наша – гэта маё; дзеці – піянеры, акцябраты, камсамольцы; праца – дзеля Радзімы* і шэраг іншых пранізвалі газетныя кантэксты і ўкараняліся ў свядомасць грамадства. Лагасфера савецкіх СМІ

характарызуецца ўзнёслай танальнасцю, наборам высокіх слоў і ключавых канцэптаў-ідэалагем. Адрасат аказваўся аб'ектам «прапаганды, агітацыі і арганізатарскіх дзеянняў» з боку сродкаў масавай інфармацыі, якія для гэтай мэты выкарыстоўвалі пэўныя стратэгіі і тактыкі кшталту: маўленчая тактыка «чорнага» і «белага», стратэгія параўнання сучаснага і мінулага, формулы хвалы і падзякі і іншыя, у той час як сутнасць культурна-гістарычнага працэсу заставалася нераскрытай.

У другой палове XX ст. прынята вызначаць некалькі перыядаў: пасляваенны з адбудовай народнай гаспадаркі; хрушчоўская «адліга»; узмацненне адміністрацыйнай і каманднай сістэмы – часы брэжнеўскага «застою»; перыяд гарбачоўскай «перабудовы»; станаўленне Беларусі як самастойнай дзяржавы [5, с. 3]. Для кожнага з іх на фоне агульнай тэндэнцыі можна выявіць адметную дамінанту, якая ў той ці іншай ступені вызначае асаблівасці сацыякультурнай, а значыць, і маўленча-мысліцельнай арыентацыі грамадства.

Напрыканцы XX ст. разам з дэмакратычнымі зрухамі як праявай новай хвалі адраджэння адбываліся ў жыцці беларускага грамадства і разбуральныя працэсы, якія справакавалі духоўны і маральны раскол сярод носьбітаў культурнай інфармацыі. У сувязі з гэтым публіцыстычнае слова набыло асаблівае значэнне.

Новы час патрабуе новага асэнсавання рэчаіснасці, больш глыбокага ўсведамлення нашай нацыянальнай годнасці, велічы і самабытнасці, нашай беларускай ментальнасці. Ва ўмовах цяперашняй сацыякультурнай сітуацыі ўзнікае патрэба ў вызначэнні сучасных жыццёвых прыярытэтаў, у пераглядзе стаўлення да агульначалавечых і нацыянальных каштоўнасцей, такіх як *жыццё, зямля, Радзіма, мова, сям'я, праца* і інш. У гэтых варунках важная роля адводзіцца медыя. Вядомы польскі журналіст і пісьменнік Рышард Капусьцінскі, разважаючы пра журналістыку новага тыпу, адзначае, што ёсць два ўзроўні – рамесніцкі і творчы. «Большая частка журналісцкай працы падобна да працы рамесніка... Гэтаму кожны можа навучыцца і па-за сценамі ўніверсітэта, – лічыць ён. – Другі ўзровень – гэта высокая, канцэптуальная журналістыка. Крытэрыем ацэнкі артыкула становіцца не тое, што, змяшчае яна прапагандысцкія элементы ці не, а тое, што, мае ці яна добрую матывацыю, важны ці гэта, майстэрскі напісаны тэкст – журналісцкі, літаратурны, які робіць чалавека лепшым, прымушае яго думаць» (День. 2003. 19 верас.). Новы тып журналістыкі – канцэптуальная, ці светапоглядная – неабходна адрозніваць ад «звычайнай»

журналістыкі: «Паўсядзённае – тое, што адбываецца ў нас на ва-
чах. Гэта звычайная журналістыка. А светапоглядная – гэта калі
мы выходзім за межы паўсядзённасці і звяртаемся да вечных
каштоўнасцей – духу, культуры ці нацыянальнага развіцця» (День.
2008. 25 сак.). Сёння можна канстатаваць існаванне беларускай
канцэптуальнай журналістыкі, скіраванай на асэнсаванне (тлу-
мачэнне, ацэнку, аналіз) рэчаіснасці і фарміраванне светапогля-
ду праз дыялог адрасанта з адрасатам, што становіцца адбываецца
кардынальнымі зменамі ў маўленча-мысліцельнай практыцы
беларускага грамадства і на развіцці лагасферы нацыянальнай
культуры ў цэлым.

Сучасныя беларускія перыядычныя выданні, арыентаваныя
на нацыянальную ідэю, імкнучыся да адраджэння нацыянальных
каштоўнасцяў, да рэстаўрацыі багатай традыцыйнай семантыкі
дамінантных канцэптаў культуры, такіх як *беларускі народ*, *Бела-
русь*, *уласная зямля*, *нацыянальнае жыццё*. СМІ даводзяць да ма-
савага чытача неабходнасць звароту да сваіх вытокаў, аднаўлення
страчаных каштоўнасцяў духоўнага развіцця асобы і грамадства.
Яны выступаюць выразнікамі светапогляду розных сацыяльных
груп і адлюстроўваюць разнастайныя сацыяльныя стэрэатыпы.
Маўленчыя формулы *беларускі народ – самабытная старажыт-
ная нацыя і народ – тлум, бедны, няшчасны; беларуская мова –
душа народа, матчына песня і непрэстыжная, дэкаратыўная
мова; дзеці – гэта не толькі цуд і вялікае шчасце, а і недазваляль-
ная раскоша* і іншыя адлюстроўваюць супрацьлеглае стаўленне
ў сучасным грамадстве да сакральных каштоўнасцяў беларускай
культуры і ўзровень маўленча-мысліцельнай культуры сучаснага
соцыуму.

Палітычная сітуацыя, эканамічныя пераўтварэнні, якія адбы-
ваюцца на пачатку ХХІ ст., найноўшыя інфармацыйныя тэхналогіі
і, адпаведна, трансфармацыя ўсёй сістэмы СМІ радыкальным чы-
нам адбілася і на маўленча-мысліцельным узроўні сродкаў ма-
савай інфармацыі. Сёння можам гаварыць пра пэўную сфар-
міраванасць «новага» публіцыстычнага стылю: пра новыя тэн-
дэнцыі і заканамернасці ў сучасным публіцыстычным маўленні.
Маўленчыя паводзіны носьбітаў культуры рэгулююцца маўленчым
ідэалам – стрыжнёвым кампанентам лагасферы, суадносным з ха-
рактарам эпохі. Ён характарызуецца культураспецыфічнасцю,
гістарычнай зменлівасцю. Беларускія СМІ як калектывы суб'ект
нацыянальнай маўленча-мысліцельнай культуры свядома
фарміруюць маўленчы ідэал. Так, у аснову маўленчага ідэалу «На-

шай Нівь» (1906–1915 гг.) пакладзены канцэпты *праўдзівасць, талерантнасць*, найбольш прыбліжаныя да нацыянальнага менталітэту і маўленчай традыцыі. У лагасферы савецкіх СМІ маўленчы ідэал грунтуецца на абмежаваным кодзе – моцным кантролі мовы над мысленнем. Спецыфіка маўленчага ідэалу праяўляецца ва ўзнаўляльнасці штампаў і клішэ, дамінаванні прынцыпаў барацьбы, рэзкіх бінарных сэнсавых апазіцый, адарванасці слова ад думкі і ісціны, дэперсаніфікацыі, што не магло не адбіцца на характары маўленча-мысліцельных паводзінаў соцыуму ва ўсёй яго іерархічнасці. Рэгулярнасць іх праяў стварала прымусовы тып маўленчых паводзінаў – ідэалагічны, які характарызуе савецкую ментальнасць. Маўленчы ідэал сучаснага перыяду характарызуецца стылёвай, лексічнай, ідэалагічнай разнастайнасцю і супярэчлівасцю, разладжанасцю як літаратурнай нормы, так і маральна-этычнай. Усе значныя змены маўленчага ідэалу абумоўлены пераломнымі падзеямі ў жыцці грамадства.

Працэс дэмакратызацыі ахапіў усе сферы зносінаў. Свабода слова – неабходны складнік гэтага працэсу – часта разумеецца носбітамі культуры і сродкамі масавай інфармацыі як адыход ад любых нормаў, нават маральна-этычных, што прыводзіць да дэгуманізацыі нацыянальнай лагасферы і спараджае раскол у грамадстве. Ва ўмовах такой сацыякультурнай сітуацыі праблема гуманізацыі інфармацыйнай сферы, яе маўленчага ідэалу надзвычай актуальная. Медыя, абапіраючыся на станючы гістарычны вопыт, павінны імкнуцца стварыць спрыяльныя ўмовы не толькі для працэсу нацыянальнага адраджэння, але і для выхавання новага публіцыстычнага мыслення, заснаванага на гуманістычных, этычных і маральных прынцыпах. Актуальнасць набываюць пытанні духоўнасці, этыкі СМІ, кодэксу паводзінаў, адказнасці журналістаў. Аўтар кнігі «Рытарычны ідэал у журналістыцы» [6, с. 186] канстатуе: «Ёсць у навуцы такое паняцце, як дэанталогія (грэч. *deon* – «абавязковае» і *logos* – «вучэнне»). Вучэнне аб прафесійным абавязку. Паводле дэанталагічнай нормы святым прафесійным абавязкам журналіста з’яўляецца самаўдасканаленне, самаацэнка, сацыяльная пазіцыя дзеля сацыяльнага прагрэсу, які ўключае і моўную свядомасць грамадства, адказнасць перад сабой, перад карпарыцыяй». Сродкі масавай інфармацыі ў значнай ступені вызначаюць не толькі моўныя нормы, але і маральна-этычныя, і тым большая іх адказнасць за тое, каб гэтыя нормы адпавядалі нацыянальнай культурнай традыцыі. Паводле слоў прафесара А. Радзькова, «у жыцці ўсё ёсць. Але сістэма прыярытэтаў павінна быць у

журналіста абазначана дакладна. Таму што ён у СМІ прадстаўляе свой народ, сваю краіну, грамадства, сям'ю» (СБ. 2007. 15 февр.). На трывалай маральнай аснове пры ўмове асэнсавання ўсімі носбітамі культуры каштоўнасцяў маўленча-мысліцельнай спадчыны беларускага народа магчыма абараніць нацыянальную лагасферу ад маўленчай агрэсіі, якая стала частотнай з'явай асабліва ў апазіцыйным друку.

Вывучэнне беларускіх СМІ як своеасаблівага індикатара зменаў у грамадскай свядомасці, уплывовага фактару развіцця маўленча-мысліцельнай культуры соцыуму сёння прызнаецца надзвычай актуальным. Даследаванні такіх праблем, як *журналістыка, мова і маўленне; маўленча-мысліцельная дзейнасць і нацыянальная культура; медыядыкурс і соцыум; публіцыстыка і маўленчы ідэал*, з'яўляюцца важнымі і перспектыўнымі, паколькі масавая камунікацыя ахоплівае ўсе пласты грамадства, тым самым уздзеінічае на маўленча-мысліцельную дзейнасць соцыуму, а разам з гэтым і на нацыянальную культуру.

Літаратура

1. Михальская, А.К. Русский Сократ: лекции по сравнительно-исторической риторике / А.К. Михальская. – М.: Academia, 1996. – 192 с.
2. Іўчанкаў, В.І. Дыкурс беларускіх СМІ. Арганізацыя публіцыстычнага тэксту / В.І. Іўчанкаў. – Мінск: БДУ, 2003. – 257 с.
3. Плотнікаў, Б. Кароткая гісторыя беларускай мовы і мовазнаўства / Б. Плотнікаў // Роднае слова. – 2002. – № 10. – С. 66–69.
4. Беларуская журналістыка: вучэб.-метад. дапаможнік. – Мінск: БДУ, 1991. – Ч. 2. – 78 с.
5. Беларуская журналістыка: вучэб.-метад. дапаможнік. – Мінск: БДУ, 1996. – Ч. 3 – 69 с.
6. Карповіч, М. Рытарычны ідэал у журналістыцы: навук.-практ. пошук: артыкулы, каментары, інтэрв'ю / М. Карповіч. – Мінск: Тэхнапрынт, 2004. – 202 с.

Галина Сафроньева

БІЛОРУСЬКІ РЕАЛІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЖУРНАЛІСТЫКІ

В статье рассматривается освещение белорусско-украинских отношений ведущими телеканалами Украины. Проанализированы основные события в Беларуси, которые представляют средства массовой информации украинским телезрителям чаще

всього, а также рассмотрен образ соседней страны, который формируют СМИ.

H. Safronieva

The relations between Ukraine and Belarus through the prism of mass media is considered. The main aspects of Belarusian life which are the most popular on Ukrainian TV-channels are analyzed. The image of neighboring country which is created by media is considered.

В епоху глобалізації медіа стали не лише засобом інформування, а й маніпулятивним механізмом освоєння інших культур та інших країн. Провідні газети, телеканали, сайти підвищують свої рейтинги у всіх частинах Земної кулі завдяки трансляції подій з усього світу. Саме тому перед журналістикою ХХІ століття постає гостре запитання: як можна поєднати нові можливості медіа з національними цінностями? Чи можливо об'єктивно відобразити події, не завдаючи шкоди іміджу певної країни чи народу? Адже все те, що глядач поглинає завдяки засобам масової інформації, не є єдиною дійсністю. Це реальність, трансформована через ЗМІ та значно видозмінена, а деколи – абераційна. Людство звикло до новин як до щоденної порції їжі. Український дослідник Сергій Демченко вважає, що саме медіа формують «порядок денний» повсякденного життя людини. «и. Без почутих зранку новин нема про що спілкуватись із приятелем, сусідом, колегою. Але не лише «німота», що прийде відразу, якщо людина хоча б на день відстане від новин, робить її такою залежною від них. Інформація про навколишній світ перетворює глядача або читача на удаваного співучасника того, що відбувається» [1]. Маніпулятивні можливості ЗМІ, на думку дослідника, полягають у тому, що засоби масової комунікації, з одного боку, віддзеркалюють те, що відбувається в навколишній дійсності, а, з іншого, – моделюють її, впливаючи на зміни з різним ступенем інтенсивності.

Протягом останніх десятиліть значно посилюється процес медіатизації національних реальностей, адже ЗМІ стали транснаціональними посередниками [2, с. 37]. Як зазначає Тарас Лильо, доцент кафедри зарубіжної преси та інформації ЛНУ імені Івана Франка, з розвитком телебачення медіареальність набула нового виміру щодо національних інформаційних систем. «Одним із наслідків цього є спроба тотальної семантизації національної реальності, під час якої одні народи перетворюються на символи агресивності та дестабілізації «нового світового порядку» і, як наслідок, стають об'єктами «гуманітарної інтервенції» та примусової «опіки прав лю-

дини», а інші – стають уособленням жертви», – вважає науковець [2, с. 39]. Стосунки між двома європейськими країнами – Україною та Білоруссю – за стереотипним уявленням багатьох людей нагадують стосунки між двома молодшими братами, які не можуть поділити між собою іграшку чи солодощі. За цим всім спостерігає старший брат – Росія, який лише зверхньо поглядає і не знає, кому ж віддати прихильність. У цьому контексті ми можемо говорити про творення штучних бар'єрів між країнами, що сформовані в уяві людей завдяки спотвореному відображенню дійсності через ЗМІ. На запитання, якою ми знаємо Білорусь з засобів масової інформації, ми можемо відповісти: країною, яка постійно зазнає девальвації білоруського рубля [3] конфліктує з Росією [4] і має вірус африканської чуми у м'ясі [5]. Такий образ сусідньої країни формують в українців засоби масової інформації. Так уже закладено на підсвідомому рівні, що про здобутки своєї країни треба говорити якомога більше, а про чужі – якомога менше. А коли ж є мінімальний негативний інформаційний привід, то з нього можна зробити масштабну подію. Правду кажуть, що саме журналісти творять новини.

Виникає запитання: чи здатні українські глядачі сформувати об'єктивне ставлення до країни, з якою вони межують? З огляду на важливість порушеного питання, для дослідження було обрано наповнення телевізійних випусків новин двох провідних телеканалів України – «1+1» (зокрема, матеріалів із архіву сайту телевізійної служби новин «ТСН») та «СТБ», а саме сюжети про події в Білорусі протягом літнього періоду.

Проаналізувавши тематичне наповнення випусків новин на каналі «1+1», ми підраховали, що найбільше протягом червня-серпня висвітлювали політичні події, а саме – 11 сюжетів, половина з яких присвячена скандалові з плюшевими ведмедиками. Серед економічних новин було 4 відеоматеріали про заборону ввезення на територію Білорусі українського м'яса та подальші наслідки ембарго. Матеріалів соціальної тематики було 9, в основному все зводилося до сильної повені внаслідок затяжних злив, а також розповідали про проблеми на українсько-білоруському кордоні, зокрема, про великі черги та махінації з грошима. Одним із двох «позитивних» матеріалів став сюжет про білоруську медицину, зокрема, про практику «презумпції згоди», яка діє у Білорусі вже третій рік. Це коли всі, хто при житті письмово не відмовився бути донором, після смерті віддає органи лікарям навіть без дозволу своїх родичів. У сюжеті йшлося про те, що українці їдуть до сусідньої держави для того, аби врятувати собі життя завдяки трансплантації

органів. Тому медична співпраця між двома країнами є досить перспективною, – вважають журналісти. Виявилося, що український телеканал «1+1» приділив найбільше уваги саме кримінальним новинам. Протягом літа було 12 сюжетів про те, що в Білорусі загинули пілоти, водії збили пішоходів, або ж у Мінську обстріляли автобус із туристами. Серед новин культури була лише одна згадка про те, що в рамках «Слов'янського базару» в білоруському Вітебську продають портрет президента Росії Володимира Путіна, випалений на дереві. Зображення Путіна, який сидить навпочіпки у кімоно, будь-який охочий може придбати за 500 доларів. Також було три матеріали зі спортивного світу, один із яких позитивно впливав на імідж Білорусі – зокрема, звістка про те, що збірні Бразилії та Білорусі виграли перші матчі у групі С на олімпійському футбольному турнірі, допомогла сформувати уявлення про хороший рівень білоруського футболу.

Тобто, виходячи з власних підрахунків, можемо сказати, що картина білоруських реалій, подана телеканалом «1+1», очима середньостатистичного українця – це постійна політична боротьба, високий рівень нещасних випадків, пов'язаних з необережністю водіїв чи пілотів, а також загроза для життя, пов'язана з обстрілами, поведінками та вірусом чуми у продуктах. Однак, попри всі невтішні результати спостережень, можемо виокремити таку позитивну річ, як висвітлення перспектив українсько-білоруської співпраці. Зокрема, матеріал про трансплантацію органів у Білорусі, має назву «Білоруська медицина наздогнала і перегнала українську», у ньому йдеться про те, що сусідня країна стає останнім шансом для багатьох українців, які потребують трансплантації. Тому українське ТБ з розумінням та повагою поставилося до такої ефективної білоруської практики. Також українське телебачення висвітлює і певні проблеми, які, на перший погляд, є мало важливими. Так, зокрема, відеоматеріал про Олімпіаду в Лондоні мав назву «На Олімпіаді Україну назвали «регіоном», а білоруські міста – російськими». У ньому йшлося про те, що місце народження спортсменки з України вписали до складу Російської Федерації, а двом російським спортсменам, які народилися в білоруських містах, теж підписали місце народження «Росія». Здавалося б, звичайна похибка, однак, канал «1+1» висвітлив це на загальнонаціональному рівні.

Тобто, робимо висновок, що подією цього літа № 1 в Білорусі став «плюшевий скандал», подробиці якого «1+1» висвітлював з кожним перебігом подій, вказуючи імена всіх журналістів, яких було заарештовано, кожну реакцію закордонних країн на таку

форму протесту проти обмежень свободи слова, та розповідаючи про наслідки цієї акції. Таким чином, український телеглядач отримав об'єктивну, хоча не повну картину головних літніх подій у Білорусі. Підвищену увагу до кримінальної білоруської хроніки можна пояснити специфікою української телевізійної служби новин «ТСН», яка має свої пріоритетні напрями, серед яких – показ страху та смерті в сюжетах [6]. На думку дослідника Дмитровського, у першочерговій передачі такої «чорної хроніки» виявляється потужний механізм маніпулятивного впливу ЗМІ: «На телеканалах передають здебільшого новини негативного змісту (насильство, вбивства, глобальні катастрофи), що робить телевізійний текст патогенним і важким для психологічного сприйняття суспільством. Такі впливи, усвідомлені чи неусвідомлені, як показує життя, можуть призводити й призводять до серйозних порушень психічного й фізичного здоров'я, відхилення від норм поведінки» [7].

На телеканалі «СТБ» про Білорусь протягом літа згадували 14 разів. Сюжетів політичної тематики було 5 (в порівнянні з іншим каналом «1+1» – вдвічі менше). Канал «СТБ» був одним із тих телемовників, які висвітили відзначення Дня Незалежності Білорусі повно та об'єктивно. У сюжеті, окрім звістки про перебіг святкування та затримання опозиційних активістів, було згадано історію цього свята такими словами: «Білорусь святкує День незалежності саме 3 липня, в день звільнення Мінська від німецько-фашистських загарбників, з 1996 року. Це рішення було ухвалено за результатами республіканського референдуму, який ініціював Олександр Лукашенко. Прийшовши до влади в 1994 році, Лукашенко вже через рік замінив історичні прапор і герб на підправлені радянські символи. Другим його знаменним рішенням, ще через рік, став вибір дня для святкування Дня Незалежності. Спершу це державне свято (як і в більшості пострадянських республік) відзначалося в день прийняття Декларації про суверенітет Білорусі. На минулорічному святкуванні Дня незалежності Лукашенко також говорив про неприпустимість «безсовісних кольорових» революцій в його країні. А побоюючись акцій протесту, білоруська міліція тоді заборонила аплодувати навіть після промови Лукашенка». Загалом серед сюжетів політичної тематики згадували п'ятидесяті ігор не дав акредитацію білоруському президенту, який також очолює НОК країни. Новин економіки було три, зокрема, вони стосувалися знайденої цвілі у товарах дитячого харчування, які були завезені до України з Білорусі, також розповідали про збільшення імпорту українського пива. соціальна тематика

була розкрита у трьох сюжетах, зокрема, «Вікна-новини» звернули увагу на те, що в Білорусі ситуація зі споживанням алкоголю в останні роки залишається напруженою, фіксується велика кількість смертей, збільшується кількість алкогольних психозів, щороку міліція вилучає у населення понад мільйон тонн самогону. Відповідний відеоматеріал було названо «У Білорусі стали пити вдвічі більше, ніж у радянські часи». Зіркою телебачення став студент Білоруського державного економічного університету, який з'явився на вручення дипломів у платті й кедах. Про нього також згадав канал «СТБ», виділивши 35 секунд невеличкого БЗ. Зі сфери культури було дві новини, серед яких звістка про те, що в Інтернеті з'явилися кадри, на яких солдати сусідньої Білорусі демонструють неабиякий вишкіл. Вони так віртуозно вправляються зі зброєю, що їм могли б позаздрити навіть корейці, які є майстрами таких видовищ. Інша новина стосувалася переможців конкурсу соціальних відеороликів від фонду «АнтиСНІД», серед яких перше місце здобув білорус Максим Сидореня. Серед кримінальних новин було лише одне повідомлення про те, що в Мінську автобус з українцями потрапив у ДТП. Таким чином, можемо зробити висновок, що канал «СТБ» більш позитивно налаштовує українців щодо сусідньої країни, адже менше висвітлює подій з кримінального світу, та звертає увагу на культурні здобутки Білорусі.

І все ж, попри прагнення розвінчувати міфи та взаємні стереотипи, залишається загальноприйнятою думка про те, що білоруси та українці отримують інформацію один про одного через Москву. На думку білоруського журналіста Сергія Дорофеева, близькість України та Білорусі парадоксально заважає взаєморозумінню. «Ми упевнені, що знаємо один про одного все, натомість далі живемо у полоні стереотипів», вважає медійник. «Українці повинні більше цікавитися тим, що відбувається в Білорусі, оскільки вона є класичною подієвою моделлю того, що відбувається у вас» [8].

Література

1. Демченко, С. Телебачення та сучасне суспільство: ресурс і загроза політичної міфотворчості [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/vypusk7/n10/tele-and_radio_journalism-10-12.pdf. – Дата доступу: 31.08.2012.
2. Лильо, Т. Світоглядна журналістика: Навчальний посібник. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. – 150с.
3. Влада Білорусі оголосила країну рекордсменом з девальвації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukranews.com/uk/news/economics/2011/06/03/45139>. – Дата доступу: 03.09.2012.

4. Між двох вогнів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zib.com.ua/ua/66-mizh_dvoh_vogniv.html. – Дата доступу: 08.09.2012.
5. Купуй українське. Чому білоруські свинину та молоко заборонено в Україні? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vikna.stb.ua/ua/news/2012/3/2/95521>. – Дата доступу: 31.08.2012.
6. Бабенко, В. Комунікативна відповідальність телебачення: естетика розважальності [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.franko.lviv.ua/faculty/jur/vypusk7/n11/tv11-28.pdf>. – Дата доступу: 03.09.2012.
7. Дмитровський, О. Маніпуляційний вплив ЗМІ як загроза національній безпеці державі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/vypusk7/n10/tele-and_radio_journalism-10-13.pdf. – Дата доступу: 31.08.2012.
8. Білоруси та українці отримують інформацію один про одного через Москву [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/News/37804>. – Дата доступу: 04.09.2012.

Антон Сидоренко

НАЙТИ «СВОИХ» И УСПОКОИТЬСЯ. ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ АНАЛИТИКИ В СФЕРЕ КИНОИСКУССТВА

Успешный критик – это не только оригинальный стиль, но и своя выверенная система координат, которую он предлагает обществу. Что может происходить в разной форме – от ведения собственного блога на общественно-политическом информационном ресурсе до кураторства авторских программ на кинофестивалях и ведении своего собственного киноклуба. В условиях, когда некогда монолитная зрительская масса ныне разбита на ряд разнопересекающихся групп-«комьюнити», главная задача для человека, который пытается стать профессионалом, – найти «своих», сформировать свою авторскую аудиторию. И тогда задача критика окажется выполненной.

A. Sidorenko

The success of filmcritic is not only in the original style, but also his or her coordinate system. It may be consists in different forms – from blogging in the social and political information resources to curating original programs at different film festivals and the conduct of its own film club. In circumstances where the once monolithic mass of spectators now divided into a number of groups and “communities”, the main aim for a person who is trying to become a professional – to find “their”

form the author's audience. And then the aim of the critic would be fulfilled.

Знаменитый теоретик военного искусства Карл фон Клаузевиц писал в одном из своих трудов: «Военное дело просто и вполне доступно здравому уму человека. Но воевать сложно». Перефразируя классика, со всей уверенностью можно заявить: написание текстов о кино зачастую выглядит очень простым занятием, но далеко не всем, кто берется за написание кинокритических или заводит киноблог в интернете, сопутствует успех.

Прежде всего, стоит остановиться на термине «киноаналитика». По сути, киноаналитиками мы сейчас называем людей, которые раньше назывались кинокритиками. То есть, людей, которые рецензировали произведения киноискусства и описывали кинопроцесс в различных печатных и электронных СМИ. Рецензия фактически и означает анализ, разделение фильма или творческого направления на составляющие.

Что есть успех кинокритика? В принципе, что является мерилем успеха критика или газетного обозревателя в любой другой области искусства?

Размер гонорара? Количество строк, которые редактор выделяет автору на наиболее престижной полосе издания?

Наверное, не будет преувеличением сказать, что главный успех любого автора, который выступает в масс-медиа или социальных сетях, заключается в степени влияния, которое он оказывает на личное мнение и вкусы тех, кто готов читать его тексты. Собственно, первой, и, основной функцией кинокритики и является истолкование и оценка произведений киноискусства с потребительской точки зрения. Критик в таком случае востребован читателем и выступает в роли специализированного советника. Выбирая фильм для просмотра или сверяя свои впечатления, читатель руководствуется мнением эксперта. Так было практически на протяжении всего первого века кино – кино на пленке, созданного на промышленных кинофабриках и распространяемого через вертикально программируемые кинотеатральные сети и телеканалы.

Но прежняя эпоха завершилась с бурным развитием цифровых технологий и появлением новых сетевых средств коммуникации. На смену «кинематографу одиночек для миллионов» пришел «кинематограф одиночек для одиночек». Параллельно традиционной схеме организации кинопроцесса на глазах начала создаваться альтернативная схема со своей собственной системой ценностей.

Соответственно, значительно уменьшилась сила прежних авторитетов, что мы хорошо видим на примере статистики кассовых сборов. Кассовый успех фильма все меньше зависит от имен на афише и полученных авторами призов и наград.

Еще меньше зритель ориентируется на информацию в СМИ, небезосновательно считая ее в большинстве своем рекламной. Поэтому лучшей рекомендацией при выборе картины в настоящее время является личное мнение людей, которые уже посмотрели фильм.

Социальные сети и специализированные сайты по кино значительно изменили передачу информации о фильме по схеме «из уст в уста». Теперь при выборе фильма зрители могут ориентироваться на мнение людей со всего мира с помощью специальных рейтинговых голосований и форумов на разных сайтах в интернете. Неудивительно, что мнение критика, который все чаще вынужден выступать в роли блоггера, и мнение, высказанное рядовым пользователем интернета или блоггером-непрофессионалом, в новой медийной ситуации, в отличие от прежних, «бумажных» времен, находится примерно на одном уровне. И более того, иногда проигрывает «продвинутому» информированному зрителю.

Показательным стал недавний скандал с фильмом американского режиссера Феллиды Ллойд «Железная леди» – биографической картине о бывшем премьер-министре Великобритании Маргарет Тэтчер. Сразу несколько известнейших московских критиков поспешили обвинить авторов картины в крайнем радикализме, приписав их героине слова и целые выражения, которых в фильме на самом деле не было. Оказывается, критики посмотрели пиратскую версию картины с испаноязычным переводом, которую они скачали из Интернета, что тут же заметили читатели. Почтенные критики с многолетним стажем, хорошо известные в мире кино, оказались в неприятной ситуации, когда их уровень компетентности был публично подвергнут сомнению.

Во времена относительно комфортного существования кинокритики в рамках периодических изданий (особенно в советский период) высокий общественный статус мнения критика был гарантирован, во-первых, возможностью его тиражирования, во-вторых, профессиональным уровнем самих критиков, которые находились в специфической замкнутой среде, попасть в которую было можно только с определенным культурным багажом. С 1990-х уровень профессионализма критики в бывшем СССР был заметно снижен в связи с либерализацией медиа-сферы. Но печатные СМИ оказывали необыкновенно высокое информационное воздействие на

рядового читателя. Последний в 1990-е, в основном, из-за развала централизованной системы проката, был лишен еще и возможности своевременно смотреть новое фестивальное кино – и всецело полагался на информацию киножурналистов нового поколения.

И вот такая медиа-платформа, как газета или журнал, потеряла пальму первенства в глазах посетителя интернета. Каким же образом должен действовать человек, который желает стать успешным, т. е. привлечь максимальную аудиторию и оказать на нее определенное воздействие в современной медийной ситуации?

Здесь стоит остановиться на том, что, собственно, является главным, как теперь принято говорить, «продуктом» деятельности критика. Ведь тексты – это всего лишь товар, а «производит» он свое собственное мнение. Ту систему координат, от которой рядовому зрителю можно отталкиваться, подводя итог своим впечатлениям от просмотра фильма. Недаром преданные поклонники того или иного кинокритика кочуют за ним из издания в издание, соглашаясь или не соглашаясь, но в любом случае сверяя свое мнение с мнением, которое им наиболее интересно.

Итак, успешный критик – это не только оригинальный стиль, но и своя, выверенная система координат, которую он предлагает обществу. Что может происходить в разной форме – от ведения собственного блога на общественно-политическом информационном ресурсе до кураторства авторских программ на кинофестивалях и ведении своего собственного киноклуба. В условиях, когда некогда монолитная зрительская масса ныне разбита на ряд разноресечающихся групп-«комьюнити», главная задача для человека, который пытается стать профессионалом, – найти «своих», сформировать свою авторскую аудиторию. И тогда задача критика окажется выполненной.

Ирина Сидорская

PR-ТЕХНОЛОГИИ ПРОДВИЖЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Цель статьи – выявление специфики использования такого метода продвижения художественных галерей, как PR-технологии. В центре внимания автора – двойственная природа художественных галерей, а также феномен культурного проекта как важнейшего элемента их деятельности. Сделан вывод о том, что культурные проекты нередко выступают как PR-технологии

продвижения художественной галереи и наоборот, что, по-видимому, является отличительной особенностью организаций сферы культуры.

I. Sidorskaya

The paper examines the specific application of PR in promoting art galleries. The paper focuses on the dual nature of art galleries with cultural projects as a major element of their activities. It argues that cultural projects often play the role of PR in promoting art galleries, and vice versa, which appears to be a distinct organizational characteristic of the cultural sphere.

Развитие галерейного дела в Беларуси имеет свои особенности как с точки зрения его понимания общественным сознанием, так и продвижения в качестве бизнес-проекта. Цель данной статьи – выявление специфики использования такого метода продвижения художественных галерей, как паблик рилейшнз. Какие PR-технологии следует применять для продвижения культурных проектов и каким образом; в чем сходство и различие при продвижении таких проектов по отношению к общим закономерностям паблик рилейшнз; какова эффективность данного способа продвижения – пока эти вопросы не находят должного отражения в публикациях белорусских исследователей. Тем не менее, такие художественные галереи, как «Беларт» и «Мастацтва» Союза художников Беларуси, галерея современного искусства «Ў», Республиканская художественная галерея, благотворительная выставка белорусского Союза композиторов, галереи ремесел «Славутыя майстры» и «Славутасць» широко известны и пользуются популярностью не только у минчан – представителей художественной интеллигенции, но и у жителей нашей страны в целом.

Сегодня художественные галереи в Беларуси находятся на этапе своего становления, который характеризуется поиском целевых аудиторий и принятием общественностью феномена галереи как новой фазы культурного развития. Предметы искусства представляются белорусскому обществу, скорее, как объекты для наслаждения, исследования и оценки, в то время как мировая практика галерейного бизнеса ориентирована на их продажу. Функция галереи заключается в том, что человек, наслаждаясь, изучая предметы искусства, имеет возможность купить понравившуюся работу. Кроме того, пространство галереи позволяет организовывать не только выставки, но и разнообразные культурные проекты, которые привлекают целевые аудитории и вовлекают их в процесс функ-

ционирования галерей. Это, в свою очередь, способствует созданию определенной культурной среды, которая является составной частью общего арт-пространства. В Беларуси культурные проекты в галереях – один из самых действенных на данный момент способов привлечения целевых аудиторий, а также формирования общест-венности, заинтересованной в развитии современной культурной среды. Поэтому организация и продвижение культурных проектов в галереях современного искусства приобретает большое значение.

Данная тема усиливает свою актуальность по причине стремительно развивающегося интереса к галерейному делу в Беларуси. Появляется мощная индустрия культурных услуг с рыночными механизмами регулирования, ориентацией на потребителя, формированием и удовлетворением спроса. Организации культуры постепенно начинают перенимать технологии бизнеса, органично встраивая их в свою деятельность. Кроме того, культурные проекты в художественных галереях играют образовательную и воспитательную роль, поэтому их продвижение является немаловажной составляющей культурного развития общества.

Художественная галерея – это организация, занимающаяся собиранием коллекций искусства, проведением выставок, продвижением художников на арт-рынке, продажей произведений искусства и формированием арт-рынка [1, с. 243]. Такое понятие носит двойственный характер, и эта двойственность связана с местом, которое занимают галереи в общественной жизни. С одной стороны, это многофункциональное пространство, которое изначально предназначено для демонстрации предметов искусства, и в этом контексте тесно связано с понятием «музей». Однако отличие состоит в том, что выставленные в галереях произведения обычно предлагаются на продажу, что позволяет отнести галерейное дело к бизнес-сфере. Таким образом, художественная галерея представляет собой пространство, которое соединяет в себе элементы искусства и бизнеса. Возникает такое пространство в связи с интересом к андеграунду и новым художественным тенденциям, а также благодаря появлению платежеспособных посетителей, которые хотят видеть предметы современного искусства в своей повседневной жизни и готовы приобретать их за большие деньги. К причинам появления галерей относится также развитие художественной практики, требующей разнообразия и частоты экспонирования произведений, и возросший интерес общества к изобразительному искусству [2, с. 17]. У общественности появилось желание участвовать в творческом процессе и понимать его, что привело к непосредственному общению с художниками.

Таким образом, художественная галерея находится на пересечении двух пространств – экономического и культурного. Ориентация галереи в сторону экономического либо культурного пространства и определяет ее положение на арт-рынке.

Выделяют три типа художественных галерей: галерея-магазин, галерея-выставочный зал и «рациональная» галерея [1, с. 244]. В галерее-магазине экономический фактор преобладает над культурным. Такая организация связана с культурной ситуацией настолько, насколько это необходимо в конкретный момент для успешного осуществления коммерческой деятельности. Примеры таких проектов: арт-салоны, антикварные магазины. Основной их признак – отсутствие культурной стратегии и ориентация на потребительский рынок. В отличие от предыдущего типа, галерея-выставочный зал ориентируется больше на искусство, чем на экономическую стратегию. В этом случае галерист занимается составлением коллекций и разрабатывает некую культурную стратегию, в то время как коммерческая деятельность минимальна. Сюда относится несколько подтипов галерей: галереи, существующие за деньги спонсоров; «муниципальные» галереи, поддерживаемые государством; галереи, прибылью которых является не экономический капитал, а имя, известность, статус. «Рациональная» галерея имеет два подтипа: 1) галерея, существующая за счет продажи произведений искусства, но имеющая некую культурную линию, имидж; 2) галерея, продающая актуальные для покупателя предметы искусства, но при этом выделяющая средства на поддержание некоммерческого искусства.

На наш взгляд, галерейный бизнес в Беларуси стремится к рационализму. Соединяя в себе элементы бизнес-проекта и культурной среды, галереи переходят в статус культурных центров, значение которых очень велико. Так, галерея является пространством для осуществления художественно-культурной коммуникации. Данный процесс может быть направлен на разных адресатов, но его источником всегда выступает художник (очно или заочно), чьи произведения выставляются или планируются выставляться в галерее. Далее в цепочке коммуникации возникает ряд посредников-коммуникаторов (владельцы, кураторы, эксперты, арт-дилеры, представители масс-медиа), а также участников профессионального сообщества (другие художники, критики). На другом конце коммуникационной цепи находится публика (потенциальные приобретатели, коллекционеры, инвесторы), другие государственные и общественные институты, содействующие развитию галереи.

В конце XX века в галерейной практике произошли изменения, связанные с социально-экономическими переменами в обществе. Людям понадобились не просто места, где есть возможность приобрести предметы искусства, а культурные центры – многофункциональные организации, которые ставят перед собой цель развивать знания о различных культурных сферах, создавать и поддерживать дискуссии вокруг тех или иных тем, привлекать целевые аудитории. Тем самым галереи превращаются из коммерческих предприятий в центры просвещения, что меняет и направление их деятельности. Начинают превалировать «рациональные» галереи. Они не отказываются от своей коммерческой составляющей, но делают акцент на просветительской деятельности. В XX веке постепенно трансформируются социальные основы, изменяется образ жизни и мировосприятия, а также происходит модернизация всей культуры в целом. Художественные галереи теперь видят свою миссию в том, чтобы объединять вокруг себя заинтересованную общественность и привлекать целевые аудитории к сфере искусства. Таким образом, галереи превращаются в своеобразные культурные центры, где посетитель не просто приобретает предметы искусства, а имеет возможность получить образование в той или иной сфере искусства, принять участие в процессе создания художественного произведения или обсудить в кругу профессионалов – критиков, художников, галеристов, коллекционеров – ту или иную проблему, возникшую в культурной сфере. Благодаря этим возможностям галереи открыто обсуждаются составляющие культурного процесса конкретной страны, что в перспективе приводит к моделированию культурного пространства в целом. Будучи важнейшим элементом деятельности художественных галерей, культурный проект включает в себя все функции художественных галерей.

Культурный проект является антиподом рутинной деятельности и призывает к выражению мнений и разнообразных эмоций целевых аудиторий [3, с. 55]. Понятие «проект», ранее подразумевавшее фиксацию основных идей, средств и плана деятельности, заметно расширилось. Дистанция между культурным проектом и его реализацией предельно сократилась, а в ряде случаев вообще исчезла. Особенно это характерно для современного искусства, когда сам культурный проект является непосредственным воплощением этого искусства. Кроме того, если ранее искусство предполагало отсутствие прижизненного признания, то современное «актуальное» искусство, перенявшее многие экономические законы рынка, жертвуя глубиной и сложностью, требует моментального призна-

ния у потребителей. Это раскрывает дополнительный потенциал художественных галерей: частая смена экспозиций, исследование различных тем в искусстве, постоянная коммуникация с целевыми аудиториями – все это способствует динамике развития общественного сознания в культурной сфере.

Организация культурных проектов в галерейном деле связана со стремлением представить идею или продукт более широкой аудитории, а не просто «адаптировать художественный продукт требованиям публики» [4, с. 355]. Поэтому говорить об очевидном как коммерческом, так и эстетическом успехе культурного проекта сложно. Это связано с тем, что художественные галереи находятся в постоянном поиске рынка для своих культурных предложений. Поскольку организации искусств постоянно представляют такие продукты, которые могут не отвечать спросу публики, им необходимо *не просто удовлетворять существующие нужды людей, но и целенаправленно создавать у публики потребности в своем культурном благе*. В этом заключается сущность культурного проекта. Выступая как образовательный институт, художественная галерея стремится постоянно развивать и обучать свою публику, настраивать ее на актуальные тренды. Это требует длительного времени и существенного финансового риска, поэтому галереям необходимо постоянно поддерживать коммуникацию с целевыми аудиториями. Без организации культурных проектов это представляется достаточно сложной задачей, учитывая постоянно меняющийся культурный продукт.

Поэтому галеристы и владельцы художественных галерей выступают коммуникаторами во взаимодействии с целевыми аудиториями. А проведение культурных проектов – это эффективный способ такой коммуникации в культурном пространстве.

Таким образом, проведение культурного проекта в рамках галереи предполагает создание коммуникативного пространства между различными целевыми аудиториями, среди которых посетители галереи, потенциальные покупатели предметов искусства, «лидеры мнений», СМИ, госорганы, конкурирующие художественные галереи.

Организация культурных проектов – это основа деятельности художественных галерей. Культурный проект является средством выражения позиции галереи по тем или иным общественным вопросам, а также стимулирует возникновение публичного интереса к проблемам искусства. В галереях культурными проектами являются выставки, арт-ярмарки, образовательные мероприятия, фестивали, конкурсы, благотворительные акции.

Специфика развития галерейного дела в Беларуси состоит в том, что приобщение целевой аудитории к культурной среде происходит именно посредством культурных проектов. Общество пока не рассматривает галерейное дело в контексте бизнес-среды. Оно находится на стадии принятия галерей как образовательных и коммуникативных центров. Общество переходит от созерцания предметов искусства к их обсуждению, диалогу с галеристами, критиками. Таким образом, происходит популяризация искусства, галереи становятся интересны обществу как объекты культурного развития и проведения досуга. На этой стадии большую роль играет продвижение культурных проектов в обществе, и применение различных PR-технологий может способствовать увеличению публики, стремящейся к развитию галерейного дела в Беларуси.

PR-технологии могут равно эффективно использоваться во всех сферах общественной деятельности: бизнесе, политике, социальных и гражданских инициативах, искусстве, спорте. Их применение позволяет наладить коммуникацию с целевыми аудиториями и повысить эффективность деятельности организации. Актуальное для целей данной статьи определение паблик рилейшнз дает авторитетный российский специалист, доктор политических наук профессор А. Н. Чумиков: «PR – это система информационно-аналитических и процедурно-технологических действий, направленных на гармонизацию взаимоотношений внутри некоторого проекта, а также между участниками проекта и его внешним окружением в целях успешной реализации данного проекта» [5, с. 18]. Успех деятельности галереи зависит от позитивного отношения к ней окружающих, а также налаженной коммуникации внутри самой галереи. Для культурной среды большую роль играют внутренние взаимоотношения, так как проведение различных культурных проектов предполагает совместную работу и, соответственно, коммуникацию с различными специалистами сферы культуры, и от эффективности коммуникации зависит успешное функционирование всего культурного проекта. Таким образом, хорошо организованная, систематическая PR-деятельность становится стратегическим ресурсом любой организации, в том числе и организации культуры.

Одним из важных факторов успешной PR-деятельности в художественной галерее является постоянный мониторинг тенденций как в культурном пространстве, так и в обществе в целом. «Целью такого постоянного мониторинга является не просто фиксация изменений, а их всесторонний анализ как на стадии разработки стратегии организации культуры, так и при оперативном управлении.

Можно определить «внимание к проблемам» как процесс распознавания проблем, их анализа, распределения приоритетов программы стратегических действий и ее осуществления, обобщения и оценки результатов. Все это становится одним из элементов проявления самой сущности PR на практике» [6, с. 122]. Таким образом, формируются динамичные отношения между общественностью и организацией культуры, а также происходит грамотное управление информационными потоками.

Все PR-технологии, применяемые в организациях культуры, следует использовать с учетом некоторых особенностей функционирования данных организаций. Прежде всего, необходимо отметить тот факт, что организации культуры, в отличие от других, постоянно производят новые продукты. Художники ведут перманентную работу по созданию новых картин, которые затем продаются в галереях; фотографы ищут новые перспективные темы для своих работ и преподносят их потребителю на очередной выставке; театры и концертные организации ставят новые спектакли, ищут новых исполнителей и новые идеи. Это делает организации культуры особенно зависимыми от работы PR-специалистов, которые помогают доносить информацию о новых культурных продуктах до потребителя, создавая при этом интерес публики к новым культурным брендам. Частая смена экспозиций, проведение различных мероприятий на базе художественной галереи дает возможность этому культурному пространству быть постоянно в центре событий и обеспечивает ежедневное наличие новостных поводов, что характерно отнюдь не для каждой организации. Постоянное появление новостных поводов позволяет осуществлять непрерывную коммуникацию со средствами массовой информации, а значит, и использовать такую PR-технологию, как подготовка и рассылка пресс-релизов. Это будет способствовать размещению в СМИ материалов, касающихся художественных галерей, и привлекать общественность к конкретным культурным темам. Использование данной PR-технологии возможно благодаря планомерной коммуникации PR-специалиста с представителями СМИ.

Часто художественные галереи стремятся к прямому контакту с журналистами. Это позволяет журналистам подготовить обширные материалы, сделать рецензии на выставки. Наиболее часто используемыми PR-технологиями, обеспечивающими непосредственную коммуникацию с представителями СМИ, являются пресс-конференция, брифинг, день открытых дверей, круглый стол.

Воздействие СМИ на аудиторию опосредуется межличностной коммуникацией, т. е. сначала от средств массовой коммуникации

идеи распространяются к «лидерам мнений», а уже через них доходят до всей аудитории. При этом «лидеры мнений» через межличностное общение доносят интерпретированную информацию до друзей, коллег, соседей, членов семьи, т. е. распространение сообщений происходит в пределах конкретной социальной группы. Эта схема особенно ярко проявляется на рынке «высоких материй» – искусства, культурного наследия, исторической памяти [6, с. 118]. Такая модель двухступенчатой коммуникации была предложена американскими учеными П. Лазарсфельдом, Б. Берельсоном и Г. Годэ при исследовании массовых коммуникаций. Они пришли к выводу, что воздействие информации, передаваемой аудитории через СМИ, не ослабевает, а наоборот, усиливается. Это вызвано тем, что такая информация усваивается аудиторией не сразу, а спустя некоторое время и под влиянием «лидеров мнений» [7]. Таким образом, донесение информации через «лидеров мнений» позволяет дифференцировать потоки информации, направленной на различные целевые группы, а также повысить заинтересованность СМИ в получении конкретных сообщений. Так была разработана модель двухступенчатого потока, в которой весь процесс передачи сообщения происходит в два этапа: на первом этапе передаваемая информация достигает особой категории влиятельных и активных людей – «лидеров мнений» – через формальные каналы коммуникации – масс-медиа. На втором этапе эти лидеры передают послание дальше посредством прямого контакта с членами своей группы, т. е. в межличностном общении. Такая форма коммуникации актуальна для галерейного дела. Это связано с тем, что в культурной среде большое значение придается мнению искусствоведов, ученых, экспертов, критиков, органов независимой экспертизы или просто известных деятелей культуры. А они, в свою очередь, доносят информацию до посетителей галереи и потенциальных покупателей. Кроме того, «лидеры мнений» с помощью публикаций, лекций, выступлений формируют определенную позицию, которая в дальнейшем может быть принята или отвергнута целевой аудиторией. В любом случае возникает общественный резонанс, привлекается внимание к культурной среде. Именно поэтому такое большое значение приобретают лекции, мастер-классы, круглые столы, воркшопы в рамках художественных галерей. Их задача – не только познакомить посетителей с проводимыми выставками, но и вовлечь их в процесс развития культурной среды. В последнее время наиболее актуальным способом работы с целевой аудиторией является воркшоп. Воркшоп (от англ. workshop) – это рабочая встреча, участники которой собираются в рамках аудитории для

обсуждения определенной темы [8]. Такой способ коммуникации получил широкое распространение благодаря удобной форме работы. Во время проведения воркшопа участники непосредственно вовлекаются в процесс, имеют возможность выразить мнения, создать что-то самостоятельно. В художественных галереях подобная практика используется для знакомства целевой аудитории с мастерами и их техникой, обсуждения актуальных проблем культурной среды.

Таким образом, PR-технологии, использующиеся при продвижении культурных проектов, имеют свою специфику. Она выражается в возможности создавать большое количество новостных поводов при продвижении, необходимости постоянного мониторинга изменяющихся тенденций в культурной и общественной сферах, а также осуществления постоянной и непрерывной работы с различными целевыми аудиториями в виде проведения разнообразных внешних и внутренних мероприятий. Очень востребованной PR-технологией является проведение совместных мероприятий с другими галереями. Это создает благоприятное отношение к данной галерее, а также способствует активизации деятельности других галерей, что позитивно влияет на формирование арт-рынка в Беларуси. Актуальной для продвижения культурных проектов является коммуникация через «лидеров мнений» – деятелей искусства, критиков, экспертов, которые своим участием в различных культурных проектах привлекают внимание целевых аудиторий к деятельности галерей. Кроме того, важной PR-технологией, использующейся для продвижения выставки в галерее, является проведение мастер-классов, воркшопов и семинаров на протяжении всего периода экспонирования. Таким образом, сами культурные проекты нередко выступают как PR-технологии продвижения художественной галереи, и наоборот. По-видимому, это – совпадение основной деятельности организации с использованием PR-технологий для своего продвижения – является отличительной особенностью организаций сферы культуры.

Литература

1. Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А.И. Кравченко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – С. 243–244.
2. Суворов, Н.Н. Галерейное дело: Искусство в пространстве галерей: учеб. пособие / Н.Н. Суворов. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 201 с.
3. Дукельский, В.Ю. Проекты, коммуникация, информация / В.Ю. Дукельский // Музей будущего: информационный менеджмент / Сост. А.В. Лебедев. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 55–61.

4. Котлер, Ф. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств / Ф. Котлер, Дж. Шефф. – М.: Классика XXI, 2004. – 688 с.
5. Чумиков, А. Н. Связи с общественностью: теория и практика: учеб. пособие / А.Н. Чумиков, М.П. Бочаров. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Дело, 2006. – 552 с.
6. Абанкина, Т.В. PR некоммерческой организации: теоретические основы современных PR-технологий и моделей коммуникации / Т.В. Абанкина // Музей будущего: информационный менеджмент / Сост. А. В. Лебедев. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 117–131.
7. Katz, E. Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications / E. Katz, P.F. Lazarsfeld. – New York: Free Press, 1957.
8. Workshop – возможности, подготовка, проведение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.trainings.ru/companies/moskva/488/programs/8100/>. – Дата доступа: 17.06.2012.

Людміла Сінькова

ПАЗНАКІ БЕЛАРУСКАЙ ПРЫСУТНАСЦІ Ў АПОВЕСЦІ-ЭСЭ Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА «У ВІЛЬНІ І БОЛЬШ НІДЗЕ»

В статье анализируется повесть-эссе Леонида Дранько-Майсюка «В Вильне и нигде более» как своеобразная белорусская семиосфера. В жанровой основе этой повести сохраняется связь с дневниковыми путевыми заметками. Писатель, приехавший в Вильню (Вильно, Вильнюс), стремится зафиксировать самые различные следы присутствия белорусской культуры (прежде всего – литературы) в этом городе. Линейный дневниковый текст интенсивно ветвится, образуя сюжет, связанный ассоциациями. Л. Дранько-Майсюк тщательно отмечает «виленские следы» в биографиях деятелей белорусской литературы и культуры. Он цитирует частную переписку и государственные архивы (в том числе криминальные), сравнивает реальные биографии с их отображением в известных художественных произведениях, цитирует хрестоматийные произведения и комментирует их посредством литературных аллюзий. В статье определяются различные уровни текста и очерчиваются целостные сюжетные линии, которые формально автором не выделяются. В результате авторский дискурс квалифицируется как традиционно-эссеистский, а не гипертекстуальный.

The narrative essay by Leonid Dranko-Maisyuk “In Vilna, and nowhere else” is analysed in the article as a kind of Belarusian semiosphere. The link with the diary travel notes was saved in the genre of this story. The writer, who arrived in Vilna (Vilno, Vilnius), seeks to fix a variety of traces of Belarusian culture (above all – literature) in this city. Linear diary text intensive arborizes, forming a plot connected by associations. L. Dranko-Maisyuk carefully notes “Vilna tracks” in the biographies of the Belarusian actor of the literature and culture. He quotes the private correspondence and public records (including criminal), compares the actual biographies with their displays in famous works of art, quotes textbook work and commented on them with literary allusions. The article identifies the different levels of the text and the holistic storylines are drawn, that does not formally allocated be the author. Finally the author’s discourse qualifies as traditional essey, not hypertextual.

Леанід Дранько-Майсюк як мастак вядомы найперш сваімі выдатнамі вершамі, з якіх пачыналася яго творчая біяграфія. Першая кніга лірыкі Л. Дранько-Майсюка (выйшла ў 1983 г.) мела назву «Вандроўнік», і назва гэтая аказалася прарочай у тым сэнсе, што роля вандроўніка, цікаўнага, нястомнага, дапытлівага і адкрытага аказалася самай характэрнай для пісьменніка. Гэтае адметнае жаданне ўвесь час быць у руху, бачыць і спасцігаць новае – і ў жыцці, і ў культуры вялікага свету, у адмысловым часе на пераходзе з XX у XXI стагоддзе – выявілася таксама ў эсэістычнай прозе Л. Дранько-Майсюка.

У новай аповесці-эсэ¹, пад назваю «У Вільні і больш нідзе» (2009–2011), тэкст падаецца як дзённік з самымі рознымі запісамі. Лірычны герой Л. Дранько-Майсюка прыязджае ў сталіцу сучаснай Літвы, але вандруе найперш па беларускай Вільні XX стагоддзя, па слядах і жывых асяродках беларушчыны ў Вільні.

Узнаўляючы страчанае ў часе і прасторы, збіраючыся не толькі адзначыць, але і псіхалагічна перажыць драматычныя падзеі з мінулага, аўтар, тым не менш, робіць адну цікавую агаворку

¹ Жанр эсэ вызначаецца праз наступны крытэры: “...аўтарскае “я” ў эсэістычнай прозе з’яўляецца **суб’ектам** мастацкага разгляду” [5, с. 23]. Ва ўсіх астатніх аўтабіяграфічных літаратурных формах (а гэта мемуары, дзённікі, аўтабіяграфія, эпісталарый, нататкі, запіскі, запісныя кніжкі) – аўтарскае “я” “адначасова выконвае ролю як **суб’екта**, так і **аб’екта**” [5, с. 23].

пра свае літаратурныя густы. Ён з гумарам прыгадвае час сваёй вучобы ў маскоўскім Літаратурным інстытуце, калі «з кожнага кута яго толькі й чулася: «Кафка, Пруст, Джойс... Кафка, Пруст, Джойс...» [1, с. 89]. Затым прыгадвае, як чытаў Кафку, як «за два дні адужаў вялізны том» Пруста, а пазней двойчы прачытаў Джойсавы «Уліс». Але ў выніку не захапіўся ні метафарычным раманам, ні паэтыкай абсурду, ні псіхалагізмам і патокам свядомасці... Уласную мастацкую задачу Л. Дранько-Майсюк фармулюе як асветніцкую. На першых старонках аповесці ён вылучае паняцце «*вільнезнаўства*», маючы на ўвазе аналогію з крэзнаўствам [2, с. 9]. Такім чынам, вандроўнік Л. Дранько-Майсюка ўхіляецца ад магчымых параўнанняў з мадэрнісцкімі персанажамі, якія блукалі ў метафізічных пошуках. Вытокі натхнення для падарожжаў па Вільні звязваюцца хутчэй са згадкай пра Міхася Стральцова. У адным з эпізодаў сваёй аповесці-эсэ Л. Дранько-Майсюк малюе сустрэчу са Стральцовым і гаворку з ім пра тое, што «ў паэта павінна быць цікавая проза». «Ён [М. Стральцоў. – Л.С.] узяў мяне за локца. – Пішы прозу!» [3, с. 123].

Аўтабіяграфічнасць і дакументальная аснова твора «*Ў Вільні і больш нідзе*» моцна звязаныя з пафасам, які можна пазначыць заклікам: «Любі найперш сваё, беларускае». Аповесць-эсэ, у форме якой захоўваецца жанравая сувязь з падарожным нарысам, падзяляецца на раздзелы амаль што ўмоўна, і вось чаму. Кожны раздзел пачынаецца вершам у гонар выдатных асоб: М. Танка, І. Луцкевіча, А. Луцкевіча, Б. Тарашкевіча. Але вершаванае прысвячэнне – гэта толькі своеасаблівы агульны эпіграф, мала звязаны з канкрэтным зместам адпаведнага раздзела. Аўтар застаецца верным сваёй цалкам свабоднай, эсэістычнай апавадальнай манеры. Напрыклад, вершам «Івану Луцкевічу» адкрываецца тэкст, у якім І. Луцкевіч згадваецца, пасутнасці, нечасцей, чым М. Гарэцкі, А. Луцкевіч, Я. Лёсік, А. Міцкевіч, Ф. Скарына, А. Станкевіч, І. Дварчанін, Ядвігін Ш., А. Неканда-Трэпка, Н. Арсеннева, Ю. Мэнке, Я. Станкевіч, Ч. Мілаш, Ю. Тувім, К. Сваяк, У. Жылка, У. Маякоўскі, М. Машара, С. Рак-Міхайлоўскі, П. Пестрак, А. Лойка, М. Краўцоў, Р. Шырма, В. Таўлай, А. Салагуб, Я. Купала і іншыя. Пры гэтым чытачу цікавыя любыя сляды прысутнасці беларусаў у Вільні.

Найперш – гэта штрыхі да пісьменніцкіх біяграфій. Нямала новых характэрных дэталей адкрываецца нават з «хрэстаматыйнага» жыцця Максіма Танка, тым больш – з лёсаў менш вядомых заходнебеларускіх пісьменнікаў. Гэтыя асобныя штрыхі, дэталі (як і ў ранейшых «*ego-essai*» Л. Дранько-Майсюка) звязваюцца ад-

вольна, але ў фабульных адступленнях ад тэмы і вяртаннях да яе больш паўнымі зрабіліся аўтарскія развагі, ацэначныя каментарыі і высновы.

Так, напрыклад «танкаўскі тэкст» створаны такімі рознаўзроўневымі пазнакамі, як высвятленне дакладнага віленскага адрасу, па якім жыў Максім Танк (аказваецца, ёсць розначытання нават на гэты конт – у подпісе з фотаздымку, змешчанага ў 9-м томе новага 13-томнага збору танкаўскіх твораў, у працы пра Танка М. Ароцкі і ў паліцэйскіх данясеннях 1932 года пра жыхара Вільні – у доме № 14, вул. Скроблю – Яўгена Скурко). Затым апавядальнік шукае будынак, дзе мог жыць М. Танк; сутыкаецца з тым, што жыхары віленскай вуліцы Скроблю цьмяна разумеюць, што азначае “скроблю” па-літоўску; знаёміцца з інтэлігентным Сігітасам Саладжынскасам і яны робяцца сябрамі, разважаюць пра беларускую і літоўскую культуру. «Я тут па-школьнаму загаварыў, што Максім Танк сябраваў з Ёнасам Каросасам, Альбінасам Жукаўскасам, Уладасам Дрэмам, Онай Міцютэ, Ёзасам Кекштасам...» [4, с. 13]. У віленскіх архівах апавядальнік робіць ксеракопію фотаздымкаў М. Танка, Я. Шутовіча, А. Салаўя з літоўскімі творцамі, а таксама асабістага ліста Онэ Міцютэ-Шутовіч (Вільня, 1970.02.19) да Танка. З танкаўскіх «Лісткоў календара» цытуецца запіс ад 18 траўня 1938 года пра закаханасць Яна Шутовіча ў «хорошую дзяўчыну-літвінку», а таксама сведчанне Арсеня Ліса пра тое, што О. Міцютэ пераняла ад мужа беларускую мову [4, с. 19]. Асобным адгалінаваннем падаюцца цікавыя звесткі пра самога Шутовіча. «Выпускнік універсітэта Сцяпана Батуры, ён працаваў пажарным вартульніком у карціннай галерэі, у якую быў перароблены віленскі Кафедральны сабор...» [4, с. 17]. Да знойдзеных Л. Дранько-Майсюком архіўных матэрыялаў дадаюцца звесткі, апублікаваныя Адамам Мальдзісам у кнізе «Белорусские сокровища за рубежом», – пра беларускія рукапісы ў лонданскай бібліятэцы імя Францыска Скарыны (і не толькі пра Шутовіча). Чытач даведваецца, што Я. Шутовіч, «рэдактар-выдавец часопіса «Калоссе», быў арыштаваны сталіністамі і вярнуўся ў Вільню толькі ў 1956 годзе». Своеасаблівым працягам «Лісткоў календара» робяцца і тыя архіўныя дакументы, што сведчаць аб працы М. Танка разам з жонкаю чорнарабочымі на віленскім складзе насенных траў у 1939 г., аб візітах паэта ў «габрэйскае процітуберкулёзнае таварыства «Брыюс – Здрове» ў Варшаве [4, с. 17, 19–20, 22], аб «прыгодах» Танка ў 1932 г., калі паэт перайшоў мяжу і апынуўся ў савецкай Беларусі – маляўнічыя падрабязнасці аб гэтым Л. Дранько-Май-

сюк даведаўся ў часе асабістых сустрэч з М. Танкам у 1992 г. [2, с. 13]. Важна і тое, што дзённікавыя запісы Максіма Танка сведчаць пра змену, з часам, ягонага «партыйнага» стаўлення да А. Луцкевіча (заўважаную апавядальнікам у танкаўскім вершы «Кафэ «Штраль»), як і тое, што некаторыя імёны сціплых удзельнікаў былых падзей захаваліся для гісторыі адно ў «Лістках календара». Урэшце, шмат абяцае фраза Л. Дранько-Майсюка пра ягоны віленскі «архіўны здабытак – ксеракопіі крымінальных спраў, заведзеных на Максіма Танка...» [4, с. 17, 19, 23].

Адна з высоў аўтара ў «танкаўскім тэксце» гучыць так: «Ці ведаюць сучасныя польскія паэты, што слова «беларус» для афіцыйных мужоў давераснёвай Польшчы гучала нароўні са словам «камуніст»? Думаю: не ведаюць, а можа нават і не хочуць ведаць, таму варта нам часцей казаць ім, што менавіта з такой прымітыўнай палітычнай мудрасцю «паньства» і ўехала ў 1939 год і далей – у Катынь! Светлыя бельведэрскія галовы! Далі б нацыянальным «меншасцям» аўтаномію і свае школы, адкрылі б у Львове – украінскі, а тут, у Вільні – беларускі ўніверсітэт – і займелі б сабе шмат абаронцаў. Аднак жа не аўтаномію, не школы, не ўніверсітэты – давалі часцей Картуз-Бярозу і Лукішкі. Антыбеларускай, антылітоўскай, антыўкраінскай, антыгабрэйскай – такой ты была, мая любая Польшча! Дзяржава, у якой нарадзіліся мае бацькі...» [4, с. 20–21].

Яшчэ адзін удалы сюжэтно-кампазіцыйны прыём, рэалізаваны ў аповесці «Ў Вільні і больш нідзе», – параўнанне рэальных біяграфій дзеячоў беларускага руху, зафіксаваных у дакументах, з мастацкімі вобразамі тых самых асоб на старонках літаратурных твораў.

Такім чынам, напрыклад, падаецца гісторыя стасункаў Антона Луцкевіча з маладымі заходнебеларускімі аўтарамі. Л. Дранько-Майсюк заўважае: «Анатоль Сідарэвіч недзе пісаў, што А. Луцкевіч памагаў маладым пісьменнікам; прынамсі наш даследчык спасылаўся на ліст Міхася Машары з просьбай: даражэнькі дзядзька Антон, вышліце грошы...» [2, с. 16]. Аднак у рамане М. Машары «Сонца за кратамі» розныя персанажы бачаць А. Луцкевіча, «даражэнькага дзядзьку Антона», пераважна несімпатэчным (асабліва з «класавых пазіцыяў»): ён «вельмі далёка знаходзіцца ад працоўнага людзю», масон, лішне ганарыцца шляхетнасцю, дбае пра сваю карысць, выдаючы газету «Гоман» на «нямецкія грошы», «гандляр народнай справай», «езуіт» і да т. п. А самае прыязнае (з сучаснага пункту гледжання) апісанне «пана» А. Луцкевіча да-

еще ад імя галоўнага героя рамана «Сонца за кратамі» Максіма Шамрая: «Луцкевіч добра валодаў беларускай літаратурнай мовай, быў красамоўным і любіў смакаваць гэтую сваю красамоўнасць. З філіграннай дакладнасцю адточваючы сказ нават у прастай размоўе, ён любіў падкрэсліваць гэтае майстэрства і сваю перавагу ў гутарцы з інтэлігентамі вясковага паходжання, мова якіх была шурпатая, густа перасыпана простымі народнымі словамі. На яго заўсёды гладка паголеным твары, на яго руках, нават на вопратцы заўсёды ляжаў прыліплы, як луска, панскі лоск. З-пад яго дыхтоўнага касцюма, заўсёды старанна адпрасаванага, выглядала беласнежная кашуля з цвёрдым каўнерыкам. У галыштук была ўткнута шпілька з самацветным каменьчыкам. Цвёрдыя белыя манжэты выступалі з рукавоў пінжака якраз настолькі, колькі ім належала выступаць па модзе, каб пры кожным згібе рукі былі відны на манжэтах дарагія запінкі. Яго пальцы ўпрыгожвалі два масіўныя пярсцёнкі: адзін з пячаткай, на якой быў радавы шляхецкі герб «Навіна», на другім – масонскі знак. Вечарам Луцкевіч амаль заўсёды прымаў Максіма ў багата расшытым на ўсходні манер халаце, з шапачкайкаўпачком на галаве. Шапачка нагадвала ня то цюбецейку, ня то турэцкую феску з маленькім кутасікам на кароценькім шнурачку» [2, с. 16–17]. Апісваюцца таксама «прывілеі» для А. Луцкевіча ў віленскай турме, але Л. Дранько-Майсюк высвятляе сапраўднасць гэтых малюнкаў М. Машары праз параўнанне іх з запісамі 1927 г. у «Турэмным дзённіку» С. Рак-Міхайлоўскага [2, с. 18] і высвятляе, што ніякіх прывілеяў для вязня А. Луцкевіча не было. Свой гісторыка-літаратурны каментарый дасылае Л. Дранько-Майсюк і да мастацкай выявы А. Луцкевіча ў раманах П. Пестрака «Сустрэнемся на барыкадах», А. Лойкі «Як агонь, як вада...».

У запісах Л. Дранько-Майсюка пра Б. Тарашкевіча на першы план выходзіць цытаванне і асэнсаванне архіўных матэрыялаў. Апавядальнік не хавае эмоцый: «Жыццё Браніслава Тарашкевіча, невядомае беларусам, схаванае ў архівах, зняважанае бяспамяцтвам – жыццё незвычайнае, прыгодніцкае, шляхетнае, прыгожае, трагічнае» [4, с. 24]. Архіўныя сховы вывучаюцца скрупулёзна, цытуюцца літаральна. Высвятляючы цёмныя мясіцы, пісьменнік звяртаецца да аўтарытэтных спецыялістаў па гісторыі і культуры Заходняй Беларусі: раіцца з А. Сідарэвічам, цытуе кнігі А. Ліса «Браніслаў Тарашкевіч: Трагічны пошук свабоды» і «Gloria victis!», інш.. Пры гэтым сярод перыпетый палітычнай барацьбы Л. Дранько-Майсюк нечакана вылучае захаваныя ў архівах справы фінансавыя – здавалася б, навошта? Аднак «бухгалтэрыя» яскрава

выпрабоўвае актывістаў грамадскага жыцця на сумленнасць. Спасылаючыся на дакументальныя ўзоры нямецкага і польскага бюракратычнага педантызму, апавядальнік параўноўвае па кантрасце стаўленне Р. Астроўскага і Б. Тарашкевіча да грашовых сродкаў Беларускага Банка, Камінтэрна, МОПРа (міжнароднай арганізацыі дапамогі барацьбітам рэвалюцыі). У судовых дакументах пра Р. Астроўскага засведчана: «Банкаўскія кнігі вяліся нядбайна, зрэшты, падсудны Р. Астроўскі і сам не адмаўляў, што меў «Чорную тетрадку». Апавядальнік працягвае: «Дэман карыслівай дзейнасці, ён, здавалася, ніколі не стамляўся, браўся за любую (!) кіраўнічую пасаду <...>; Чалавек не стомлены прынцыпамі, – Астроўскі заўсёды быў там, дзе былі грошы; ...фінансы ён распісваў <...> на сябе...» [№ 4,11, с. 76, 75, 80]. Б. Тарашкевіч жа пакінуў зусім іншыя запісы. Л. Дранько-Майсюк адзначае: грошы «ішлі на вельмі патрэбную дапамогу сем'ям арыштаваных... Толькі адзін прыклад. У жніўні 1930 г. былі кінуты ў вязніцу дэпутаты сейма Язэп Гаўрылік і Флягонт Валынец, а праз два месяцы ў кастрычніку ў турме апынуўся і знакаміты Рыгор Шырма. Жонкам пацярпелых Тарашкевіч тут жа зрабіў наступныя выплаты: «...Гаўрылікова – кастр.(ычнік) 300 зл., ліст.(апад) 300 зл. Валынцова – кастр.(ычнік) 200 зл., ліст.(апад) 200 зл. Шырмова – кастр.(ычнік) 300 зл., ліст.(апад) 300 зл. ...»; «Тарашкевіч выступаў як бухгалтар, як фундатар, як мецэнат, падрабязна занатоўваючы кожную дачу, кожную рату...» [4, с. 31, 30]. Пра арышт Б. Тарашкевіча ў 1931 г., у цягніку «Гданьск – Мальборк» Л. Дранько-Майсюк расказвае як пра здрадніцкую правакацыю на ўзроўні польскіх і савецкіх спецслужбаў. У вершы «Браніслаў Тарашкевіч у Тчэве 5 лютага 1931 г.» ён піша пра гэта: «...У чалавечым неабсяжным полі / Заўжды цана ідзе за паўцаны: / Чужым не трэба верыць, але болей / Не вер сваім, бо людзі ж і яны! // А вера ёсць! І хоць яе нямала / У братняй разляцелася кляцьбе, – // Ды трэба верыць, як вучыў Купала, // Ёў народ і край, і ў самага сябе! ...» [1, с. 68]. Не абмінуў Л. Дранько-Майсюк і адну з самых вядомых, сімвалічных падзей у лёсе Б. Тарашкевіча: «...7 верасня “ў Коласаве адбыўся гістарычны абмен – польскага засуджанага Тарашкевіча памянялі на савецкага катаржніка Аляхновіча...» [4, с. 25]. Ф. Аляхновіч паспеў напісаць аповесць «У капцях ГПУ» (кніга выйшла на польскай мове ў 1935 г., на беларускай – у 1937 г.), а Б. Тарашкевіч у 1937 г. быў арыштаваны і ў 1938 г. расстраляны (на думку Л. Маракова, закатаваны на допытах).

Поруч з цытаваннем архіўных матэрыялаў у аповесці-эсэ Л. Дранько-Майсюка прасочваюцца яшчэ адна досыць выраз-

ная лінія: цытаты з хрэстаматыйных тэкстаў і своеасаблівыя літаратуразнаўчыя каментарыі. «Мы селі за стол ля вялікага акна, якраз напроці званіцы Кафедральнага сабора, – і наплыло-набегла чытанае ў Лявона Луцкевіча [У кн. «Вандроўкі па Вільні». – Л.С.], што менавіта пра гэтую званіцу Максім Багдановіч сказаў: «...І на вежы, як круглае вока савы, Цыферблат – пільны сведка мінулых учынкаў...» [4, с. 8]; «Героі Мікалая Гоголя марылі, каб пра іх даведаліся ў Санкт-Пецярбурзе, а нашаму чалавеку заўсёды было любя, калі пра яго дазнаваліся ў горадзе Вострай Браны – скажам, як таму персанажу Вацлава Ластоўскага з апавядання «Панас гуляе»: «...Апанасу... радасна стала, што аб ім ведаюць аж у Вільні...» [3, с. 112]. «...я быў з Вільні, а яна ўсяго толькі з Менску...» – так думаў герой рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» вільнянін Мацей Мышка пра мінчанку Юзю і невыпадкова ж думаў, бо што наш Мінск у параўнанні з нашай Вільняй, якая, усё паводле таго ж М. Гарэцкага: «...самы прыгожы горад у свеце...»; «Па дарозе ў Зьвярынец завярнуў направа – да Лукішскай бруднажоўтай вязьніцы; Рак-Міхайлоўскі пісаў, што ў гэтай турме шырокія падаконнікі... <...> У Лукішках шмат марнела пісьменнікаў, але нешта не чуў пра лукішскі перыяд у нашай літаратуры – прынамсі, у беларускай паэзіі...» [2, с. 9, 21].

Адметна і тое, што дзённік свайго падарожжа ў Вільню Л. Дранько-Майсюк зрабіў заўважна прагматычным. У ім расказваецца пра мытнікаў, знаёмых і незнаёмых спадарожнікаў у цягніку, пераезды праз мяжу на аўтамабілі, блуканні апавядальніка па пэўных гарадскіх маршрутах, пра арганізацыю начлегаў, харчаванне, пра грашовыя рахункі, кошты, курсы валют, візіты ў кавярні і наведванні мемарыяльных мясцін, праграмы публічных выступленняў, інш. Гіпатэтычна можна пазначыць гэты апавядальны ўзровень як лінейны тэкст, які ўвесь час інтэнсіўна разгаліноўваецца: праз асацыяцыі і фантазіі, меркаванні і снабчання, спасылкі і дакладныя цытаты з іншых тэкстаў. «У Вільні і больш нідзе» можна чытаць у любым парадку, і цэласныя сюжэтныя лініі вылучаюцца фармальна не аўтарам, а чытачом. Аднак у цэлым твор не мае на ўвазе гульнёвых элементаў, інтэртэкстуальнасці як самадастатковай мэты, не з'яўляецца лабірынтам, у якім былі б спрэс выразна пазначаныя павароты, пераходы, сувязі паміж асобнымі фрагментамі. «У Вільні і больш нідзе» – не гіпertext камп'ютарных часоў. У гэтым тэксце традыцыйны эсэісцкі дыкурс дапамог аўтару стварыць *своеасаблівую сям'ясферу*, прастору, запоўненую знакамі беларускай прысутнасці.

Літаратура

1. Дранько-Майсюк, Л. У Вільні і больш нідзе / Л. Дранько-Майсюк // Дзеяслоў. – 2011. – № 4. – С. 67–96.
2. Дранько-Майсюк, Л. У Вільні і больш нідзе / Л. Дранько-Майсюк // Дзеяслоў. – 2009. – № 4. – С. 5–25.
3. Дранько-Майсюк, Л. У Вільні і больш нідзе / Л. Дранько-Майсюк // Дзеяслоў. – 2010. – № 4. – С. 110–124.
4. Дранько-Майсюк, Л. У Вільні і больш нідзе / Л. Дранько-Майсюк // Дзеяслоў. – 2011. – № 3. – С. 5–33.
5. Стральцова, В.М. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма / В.М. Стральцова. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 112 с.

Алег Слука

ВОБРАЗ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦТВА

У артыкуле інтэграваны ідэі творчасці прафесара Е. Бондаравай, сфармуляваныя ў вобразе беларускага мастацтва.

A. Sluka

In article ideas of creativity of professor Bondareva E. are integrated, formulated in image of the Belarusian art.

Фарміраванне нацыянальнага навуковага патэнцыялу пасляваеннага пакалення вучоных адбывалася ў складаных і супярэчлівых палітычных і сацыяльна-эканамічных умовах. Маладыя людзі, а затым выдатныя асобы савецкай дзяржавы, праявіўшы сябе ў розных галінах жыццядзейнасці грамадства, перажылі вайну, перацярпелі страшэнныя бедствы часовай фашысцкай акупацыі, і закаленыя гэтымі трагічнымі абставінамі, праявілі моцнае імкненне да жыцця ў свабодным і справядлівым грамадстве, у атмасферы асабістай маральнай чысціні, жаданні быць патрыётамі сваёй Радзімы.

У грамадска-палітычнай дзейнасці прадстаўнікі навукі і мастацтва, грамадскія і дзяржаўныя дзеячы імкнуліся адстаяваць, развіваць і ўкараняць у свядомасць людзей высокія ідэалы, будаваць сваю стваральную працу і мастацкую творчасць зыходзячы з інтарэсаў народа і імкнуліся прадоўжыць развіццё нацыянальных традыцый у новым часе. Такая сацыяльная арыентацыя пасляваеннай моладзі была надзвычай адказнай грамадскай з'явай. Па-першае, пасляваеннае грамадства патрабавала аднаўлення

беларускай культуры на новай, сугучнай еўрапейскаму ўзроўню, аснове. А па-другое, неабходна было ў кароткі тэрмін кампенсавачь агромністыя інтэлектуальныя страты нацыянальнай інтэлігенцыі, амаль поўнасьцю загінутай у барацьбе за вызваленне Беларусі ад фашысцкага рабства.

Такі пункт гледжаньня адпавядае аб'ектыўнаму развіццю пасляваеннай беларускай гісторыі, дазваляе сцвярджаць, што нацыянальная інтэлігенцыя адкрыла старонку новага Рэнесансу на Беларусі і выканала ганаровую ролю па фарміраванню фундаментальных асноў сучаснай прагрэсіўнай культуры беларускага народа, якая дазволіла ў кароткі гістарычны час стаць упоравень з еўрапейскай і сусветнай культурай. Індыкатарам вымярэння гэтага нацыянальнага феномена з'яўляецца творчая дзейнасць многіх славутых мастакоў Беларусі, прапісаных у энцыклапедычных даведніках і іх шматлікіх аўтарскіх творах, якія складаюць самую каштоўную нацыянальную скарбонку народнага мастацтва.

У культуры нацыянальнай свядомасці беларусаў мастацтва ў розных праявах атрымала ўзрыўное, рэвалюцыйнае развіццё ў ХХ стагоддзі. Панарама развіцця беларускага мастацтва «прапісана» рознакаляровымі фарбамі ў жыцці нашага народа. У той жа час інтэграванае асэнсаванне шматграннага мастацкага працэсу грамадства не змагло б усвядоміць і асэнсавачь без спецыяльных даследаванняў, без глыбокага навуковага аналізу ў спецыяльнай літаратуры. У шматлікіх манаграфічных творах прааналізаваны фактары і заканамерныя прычыны, якія вызвалі да жыцця розныя віды мастацтва, даследаваны імкненні мастакоў да своеасаблівай аўтарскай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці, стварэнне яркіх вобразаў, якія прыйшлі ў сучаснасць з народных традыцый і вярталіся да аўдыторыі ў новых фарбах беларускай рэчаіснасці.

Адным з такіх «шукальнікаў мастацтва» з'яўляецца **Ефрасіння Леанідаўна Бондаравы, доктар філалагічных навук, прафесар Інстытута журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, вядомы педагог і вучоны – мастацтвазнаўца.** Яна пакінула значную навуковую спадчыну, якая таксама з'яўляецца мастацкім набыткам, а ідэі, канцэпцыі, сфармуляваныя ў яе творах, грунтоўныя ацэнкі твораў нацыянальнага мастацтва і ідэйныя накірункі яго развіцця з'яўляюцца фундаментальнай асновай удасканалення сучаснай культуры і асабліва кінамастацтва.

У сваіх шматлікіх кнігах Е.Л. Бондаравы стварыла яркі вобраз нацыянальнага мастацтва і сфармулявала асноўныя фундаментальныя ідэі яго развіцця, якія з'яўляюцца творчай сілай

фарміравання новай культурнай прасторы і навацыйнага грамадства. Гэтыя погляды, як непраўзыходзячая каштоўнасць, «адлюстраванне дыялектыкі часу ў вобразах герояў экрана», асабліва выразна акрэслены ў **кнігах Е.Л. Бондаравай «Экран у розных вымярэннях», «Беларускі кінематограф і нацыянальная культура» і інш. працах.** Погляды вучонага супадаюць з аб'ектыўнымі працэсамі развіцця нацыянальнай гісторыі навейшага часу, што з'яўляецца важным фактарам канцэптуальнай ацэнкі яго творчай спадчыны.

Бурнаму развіццю беларускага мастацтва спрыялі аб'ектыўныя грамадска-палітычныя прычыны. На парозе XX стагоддзя ў Паўночна-Заходнім краі, як у Расійскай імперыі называлася тэрыторыя Беларусі, а затым пры савецкай уладзе ў БССР, народнае мастацтва разлілося шырокай інтэлектуальнай плынню.

Адбыліся магутныя тэктанічныя зрухі ў свядомасці беларускай нацыі, якія вызначылі асноўныя вектары развіцця, кансалідацыі і праяўлення інтэлектуальнага патэнцыялу беларускага народа. У сферы культуры ўсё большае месца займалі адукацыя і навука, літаратура, тэатр, вабяўленчае мастацтва, архітэктура і жывапіс. Сацыяльнай сілай працэсу адраджэння была атмасфера пашырэння і ўсведамлення буржуазна-дэмакратычных, а затым і нацыянальна-дэмакратычных свабод: свабоды слова, друку, веравызнання і інш., што было замацавана ў працэсе глабальных пераўтварэнняў пасля рэвалюцыі 1917 года.

Такім чынам у пачатку XX стагоддзя ў Беларусі пачаўся перыяд інтэнсіўнага адраджэння высокай культуры, фактычна эпоха новага нацыянальнага Рэнесансу. У інтэлектуальную сферу грамадства шырокай плынню хлынула беларуская мова і нацыянальныя беларускія традыцыі. Вызначальны гістарычны факт: у першай нацыянальнай газеце **«Наша ніва»** супрацоўнічалі і друкавалі свае творы каля дзевяноста беларускіх паэтаў і празаікаў. Творчым асяродкам інтэлектуальнага прыцягнення становяцца мастакі класічнага сусветнага ўзроўню **Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч.**

Мастацтва слова, як і іншыя віды мастацтва, асвета, тэатр, жывапіс, заваёўвалі ўсё большую сферу ў грамадскай свядомасці. Мастацтва становілася неад'емнай часткай інтэлектуальнага жыцця беларускага народа.

Надзвычай шырокае распаўсюджанне атрымала тэатральнае мастацтва. На тэрыторыі дарэвалюцыйнай Беларусі дзейнічала каля 120 народных тэатраў. Беларускае тэатральнае мастацтва

сваімі каранямі сягае ў далёкую старажытнасць і вядома, што ў замках некаторых беларускіх вяльмож дзейнічалі высокамастацкія тэатральныя калектывы. Пасля рэвалюцыі 1917 г. былі створаны дзяржаўныя пастаянна дзейнічаючыя тэатры. Ціава адзначыць, што ў Віцебску ў 1918 г. быў арганізаваны народны Тэатр рэвалюцыйнай сатыры, які атрымаў шырокае прызнанне гледачоў. Па гістарычных звестках дэкарацыі для Тэатра сатыры ствараў Марк Шагал. Віцебскі тэатр у першыя гады савецкай улады быў запрашаны на гастролі ў Маскву. Гэта дало падставу для стварэння там вядомага тэатра сатыры.

Моцны сцэнічны хор дапаўняўся таленавітым мастацтвам жывапісу К. Малевіча, Ю. Пэна, М. Шагала і інш. выдатных мастакоў. Нацыянальнае мастацтва стала адным з магутных духоўных сродкаў фарміравання беларускай нацыі і беларускай дзяржаўнасці, асэнсавання беларусамі сваёй самаідэнтычнасці і ўсведамлення нацыянальнай годнасці. У мастацтве, як у галоўным сродку адлюстравання рэчаіснасці, замацоўваліся ў грамадскай свядомасці асноўныя нацыянальныя каштоўнасці: беларуская нацыя, беларускі народ, беларуская дзяржава. Закончанае ўсведаўленне атрымала гістарычная данасць існавання беларускай нацыі. З аднаго боку мастацтва само было вобразным адлюстраваннем савецкай рэчаіснасці, а з другога, у новым савецкім мастацтве ўяўна складаўся вобраз беларускай нацыі, народа, раўнапраўнай рэспублікі ў складзе СССР.

Вобраз беларускага народа ў мастацтве БССР пастананна поўніўся новымі рысамі: высокай адукаванасцю, сучаснай прафесіянальнай кваліфікацыяй, патрыятычнымі адносінамі да ўспрымання рэальнага жыцця, падтрымкі палітычнага ладу, самаахвярнымі здольнасцямі ў стваральнай працы на карысць Радзімы. У савецкім мастацтве прэвалевала ідэалогія стварэння станоўчага ідэалу грамадства і чалавека. Хаця рэальнае жыццё не маюць трафарэтнага абмежавання і на мастацкім палатне з'яўляліся таксама тыповыя адмоўныя персанажы («Хто смяецца апошнім» К. Крапівы і інш.), якія падкрэслівалі праяўленні заганных рыс і адмоўных з'яў новага ладу.

Адносная лакіроўка савецкага жыцця асноўвалася на немагчымасці мастака выйсці за межы «сацыялістычнага рэалізму», г. зн. адступіць ад неабходнасці толькі з пазітыўнага боку разглядаць дзейнасць партыйна-палітычнай савецкай сістэмы. Звернем, з гэтай нагоды, увагу на адну важную дэталю – моцны ідэалагічны кантроль і цензурны ціск на нацыянальнае мастацтва, зразумела,

наносіў значную шкоду агульнаму працэсу станаўлення беларускай і культуры іншых народаў Савецкага Саюза.

Аднак у ацэнцы гэтай з’явы патрэбна зыходзіць з таго, што асноўная частка мастацкай і навуковай інтэлігенцыі з разуменнем і перакананнем успрымала і адносілася да савецкай рэчаіснасці і падзяляла ідэі рэвалюцыі і савецкай улады аб пабудове сацыялізму «у адной асобнай краіне». Пагэтаму адлюстраванне савецкай рэчаіснасці ў мастацтве было ў большай меры падпарадкавана пабудове новага справядлівага жыцця людзей і фарміраванню гуманістычнага грамадства.

Гэта не азначае, што савецкае нацыянальнае мастацтва развівалася без праблем, у ілюзорнай атмасферы эсэтычнага крэда «мастацтва для мастацтва». У працэсе станаўлення беларускага мастацтва праявіліся значныя супярэчнасці, канфлікты, нават трагічныя акалічнасці звязаныя з вострай палітычнай барацьбой унутры краіны і на міжнароднай арэне. У 30-я гады разгарнулася жорсткая рэпрэсіўная палітычная барацьба, якая чорным крылом зачэпала і шэрагі мастацкай інтэлігенцыі і затармазіла развіццё мастацкай галіны, знішчыўшы многіх таленавітых яе носьбітаў. Працэс адраджэння культуры быў затрыманы, але не спынены. Савецкае беларускае мастацтва да таго часу набыло такую моц і сілу, што спыніць яе развіццё было ўжо немагчыма.

Нацыянальнае мастацтва стала масавай інтэлектуальнай сферай жыцця беларускага народа. У Беларусі была пабудавана адукацыйна – мастацкая галіна цывілізаванага жыцця. Была створана агульная і вышэйшая адукацыя. У 1921 г. быў адкрыты БДУ, які стаў цэнтрам нацыянальнай навукі і культуры. У той час былі пабудаваны і дзейнічалі дамы культуры, клубы, бібліятэкі, тэатры, створана сістэма перыядычнага друку – газет і літаратурна-мастацкіх часопісаў на чатырох дзяржаўных мовах: беларускай, рускай, польскай і яўрэйскай. З 1926 г. пачало працаваць беларускае радыё, якое хутка ператварылася ў маральна-этычны і мастацка-эсэтычны асяродак развіцця нацыянальнай культуры. Беларускае насельніцтва па радыё пачула «жывы голас Янкі Купалы», вялікага паэта, асветніка і філосафа, духоўнага аберэга беларускай нацыі. Вядомы, і рэдка ў якой іншай кроне паўтораны факт: ужо ў 1936г. у Беларусі была ліквідавана непісьменнасць.

Беларускае мастацтва мела моцную народную падтрымку ў выглядзе мастацкай самадзейнасці, якая таксама была шырока распаўсюджанай з’явай. Калектывы мастацкай самадзейнасці былі створаны ў вёсках, школах, клубах, ва ўсіх навучальных

установах, у воінскіх часцях, на прадпрыемствах. Мастацкая самадзейнасць была выражэннем імкнення людзей да творчага асэнсавання жыцця, духоўнага напаўнення асобы і асабістага эстэтычнага ўспрымання савецкай рэчаіснасці. Удзел у мастацкай самадзейнасці быў не толькі праяўленнем асабістага жадання чалавека ў выражэнні сваёй эстэтычнай існасці, гэта была спецыфічная трэніроўка, пярвічны інстытут праяўлення творчага таленту. Многа вядомых дзеячаў мастацтва выйшлі на нацыянальную сцэну з калектываў мастацкай самадзейнасці.

Інтэнсіўнае развіццё мастацтва моцна паўплывала на рост і змест агульнай культуры насельніцтва Беларусі: арганізацыю быта, жыллёвых умоў, уладкаванне сямейнага жыцця, выхаванне і адукацыю дзяцей, гуманізацыю адосін у працоўных калектывах і асабістае імкненне людзей да адукацыі, атрымання прафесіі, уладкавання на цікавую і грамадскі важную працу. Увогуле мастацтва ўплывала на духоўны стан грамадства, на пастаянную інтэнсіфікацыю і якасць вытворчасці.

Фундаментам нацыянальнага мастацтва ў новы часе былі народныя традыцыі: гісторыя, фальклор, старажытная літаратура і філасофія народных мудрацоў ад вялікага **Францыска Скарыны** аб росквіце беларускага народа. Але ў савецкі час, як аб'ектыўная данасць, з'явіліся новыя таленавітыя мастакі нацыянальнага маштабу: **Кандрат Крапіва, Кузьма Чорны, Аркадзь Куляшоў, Юрый Семеняка, Анатоль Багатыроў, Цішка Гартны, Яўген Цікоцкі** і інш., якія стварылі вызначальныя творы беларускага мастацтва. Нацыянальнае мастацтва набыло новыя сучасныя якасці, сугучныя першай палове XX стагоддзя, інтарэсам беларускага народа і адэкватныя сусветнай культуры.

Асабліва эфектыўным фактарам мастацкага ваыхавання грамадства стала нацыянальнае кіно. З першымі кінастужкамі, створанымі беларускім рэжысёрам, да масавага гледача прыйшла рэвалюцыйная рэчаіснасць у дынамічна аформленым мастацкім выглядзе. На кінаэкране, на вачах грамадскасці разгортвалася гераічная гісторыя беларускага народа, панарама сучаснага сацыялістычнага будаўніцтва. Кіно прапанавала таксама сваім шматмільённым гледачам заглянуць у блізкую і аддаленую будучыню сваёй краіны і сусвету.

Нацыянальнае кіно ўяўна пераносіла шматграннае жыццё беларускага народа на прагляд, на своеасаблівую экспертызу тых гледачоў, якія стваралі гэта жыццё, былі носьбітамі гераічных рыс характараў кінагерояў. Кіно захапіла масавую аудыторыю незвы-

чайнай магчымасцю наглядаць жыццё у канцэнтраваным кантэксце, нібыта перажываць падзеі разам з героямі экрана яшчэ раз.

З пашырэннем кінавытворчасці значна ўзрос маральна-этычны і эстэтычны ўплыў нацыянальнага мастацтва на масавую адыторыю і кожнага чалавека-гледача. Кінагероі з уплывовымі і пераймальнымі рысамі характару і шчырымі зацікаўленымі адносінамі да жыцця і людзей становіліся прыкладам паводзін і эстэтычнага задавальнення савецкага грамадства. Кіно наблізіла да чалавека рэальную панараму жыццядзейнасці беларускага і ўсяго савецкага народа, стала моцным фактарам фарміравання становачай асобы і вучыла, падкрэслім, вучыла, не толькі распазнаваць і тварыць дабро, але і актыўна выступаць супраць зла.

Кіно прапанавала насельніцтву лепшы вопыт арганізацыі жыцця, быту, працы, адукацыі. Выхоўваўся характар пераадолення жыццёвых нягод. На экране ствараўся яркі і запамінальны вобраз складанай эпохі, і яго героя-чалавека, створальніка і гуманіста.

Распаўсюджанне кінамастацтва на Беларусі паскорыла завяршэнне працэсу інтэлектуальнага і духоўнага фарміравання беларускага народа, як самастойнага этнасу і нацыі ў міжнародным супольніцтве. Навукова-тэхнічны прагрэс у Беларусі развіваўся ў рэчышчы міжнародных дасягненняў. На аснове адукацыі, навукі і культуры ў Беларусі была створана нацыянальная высокавытворчая прамысловасць, адукаваны і высокапрафесійны рабочы клас. У аграрным сектары сфарміраваўся працаздольны клас сялянства. У савецкай вёсцы былі адкрыты і працавалі школы, кдубы, бальніцы і фельшарска-акушэрскія пункты. Ужо тады ўзнікла ідэя будаваць у вёсцы на базе буйных калгасаў і саўгасаў аграгарадкі, высокавытворчыя, сацыяльна-арганізаваныя і культурныя цэнтры на сяле, пра якія пісаў М. Горкі ў «Пісьме амерыканскай інтэлігенцыі».

Хутка зменлівая савецкая рэчаіснасць стала галоўным героем нацыянальнага мастацтва. «Героіка рэвалюцыйных і працоўных будняў», як тады гаварылася, сталі ўспрымацца як задавальненне, як адпачынак, як вопыт удзелу ў жыцці пасля напружанай працы на вытворчасці. Дарэчы, мастацкі вопыт таго часу, і гэта патрэбна падкрэсліць, мае непасрэднае дачыненне да нашага сучаснага жыцця. Мы страчваем, калі не страцілі, зацікаўленасць у эфектыўнай працы. Пагэтаму на практыцы мы наглядаем яўнае адставанне ад міжнародных тэхналагічных стандартаў, а таксама ад высокіх паказчыкаў ў вытворчасці і якасці выпускаемай прадукцыі. Патрэбна прызнаць таксама, што у нас вельмі нізкая матывацыя і зацікаўленасць работнікаў у сваёй працы. На гэтай

падставе можна меркаваць, што пагэтаму наша дзяржава адстае ад інавацыйнага развіцця, па шляху якога цяпер ідуць усе высокаразвітыя краіны.

Беларуская культура XX стагоддзя вельмі хутка адыйшла ад узроўню «тутэйшых» – зрабіла магутны крок у сучаснасць. За кароткі гістарычны перыяд у параўнанні з еўрапейскай цывілізацыяй у Беларусі быў завершаны працэс фарміравання беларускай нацыі, станаўленне ідэалогіі беларускай дзяржаўнасці, распрацаваны і замацаваны ў Асноўным законе нацыянальныя і міжнародныя стасункі развіцця беларускага народа. Агульны імклівы працэс развіцця нацыянальнай культуры ўмацоўвае ўсе сферы жыццядзейнасці грамадства і асобнага чалавека ў сацыяльнай сферы, вытворчасці, і грамадска-палітычным жыцці. Нацыянальнае мастацтва рэльефна акрэсліла ролю беларускага народа ў сучаснай гісторыі і дало магутны імпульс да вызначэння нацыянальнай культуры ў еўрапейскім і сусветным супольніцтве.

Гэтыя ідэі, сфармуляваныя ў працах прарэфесара Бондаравай Е.Л., аказалі значны станоўчы ўплыў на працэс развіцця беларускай кінакрытыкі і мастацкі ўзровень нацыянальнага кінематографа. Яе творчае крэда асноўваецца на аб'ектыўнай іспіннасці мастацкіх прыёмаў, якія вобразна і ярка адлюстроўваюць складаныя працэсы жыцця. У цэнтры гэтага «мастацкага жыцця» стаіць станоўчы вобраз рэальнага чалавека, чалавека-стваральніка, якому падуладны грандыёзныя пераўтварэнні, якія былі рэальнай рэчаіснасцю савецкага часу.

Такім чынам, творчая спадчына Ефрасінні Леанідаўны з'яўляецца таксама сістэмным аналізам беларускага мастацкага палатна і сама стала неад'емнай часткай шматграннай сферы нацыянальнай культуры. Падкрэслім яшчэ адну важную дэталю творчасці Бондаравай Е.Л. – гэта яе педагогічны ўплыў на выхаванне новага пакалення студэнтаў універсітэта, якія рыхтуюцца засвойваць заканамернасці развіцця нацыянальнага мастацтва ў XXI стагоддзі.

Не змяняшаючы агульнай вартасці шматлікіх прац Бондаравай Е.Л. для працэсу развіцця нацыянальнага кінематографа, вызначымся, што вучэбныя мэты яе твораў яшчэ больш каштоўныя, таму што яны, без сумнення, даюць магчымасць праявіцца новым маладым талентам, якія на аснове мінулага вопыту, зрабляць новыя адкрыцці ў працэсе развіцця сучаснай беларускай культуры ў складаных умовах агульнай глабалізацыі культуры, якая акрамя станоўчых рыс, пагражае зніжэннем каштоўнасці і нават распадам аўтаномнай нацыянальнай ідэнтычнасці.

У сваіх даследаваннях прафесар Бондаравя Е.Л. выкарыстоўвала прагрэсіўныя ідэі выдатных беларускіх мастакоў Васіля Быкава, Андрэя Макаёнка, Ігара Дабралюбава, Міхаіла Пташука, Генадзя Бураўкіна, Яўгеніі Янішчыц, Генадзя Пашкова. Эстэтыка лепшых мастацкіх твораў была фундаментальнай апорай навуковых пошукаў і вывадаў аб народнай стваральнасці ў мастацтве, высокіх маральных якасцях герояў мастацкіх твораў і ўвогуле чалавека ў сферы культуры.

Узровень высокага разумення каштоўнасці мастацтва для фарміравання маладога творчага пакалення садзейнічала таму, што на факультэце журналістыкі ў вучэбны працэс былі ўключаны таленавітыя беларускія мастакі. Можа, абагульняючы такі вопыт, **Народны мастак Беларусі і Савецкага Саюза М.А. Савіцкі сцвярджаў, што толькі мастацтва можа выхаваць гарманічнага чалавека.** У студэнцкай аудыторыі быў арганізаваны фактычна пастаянны акадэмічны лекторый высокай творчасці, з якім не можа параўнацца ніводзін майстар-клас, стаўшы ў апошні час надзвычай модным.

У аудыторыі стваралася спецыфічная творчая аура, якая захапляла кожнага студэнта, абвастрала творчыя імкненні. Гэта быў курс высокаага мастацкага ідэалу, стымул для творчых пошукаў маладых, мера сваіх магчымасцей, навуковага накірунку творчага развіцця, узвышэння жыццёвай мэты і пошуку моцы для яе выканання.

Дапаўненне вучэбнага працэсу яскравым прыкладам таленавітай рэалізацыі творчасці ў найбольш выразных мастацкіх постацях другой паловы ХХ ст. – гэта «імкненне да высокага» (Гогаль), якое неабходна прабудзіць у кожнага студэнта і аграніць яго талент у творчым патэнцыяле знакамітага творцы.

Паўна гэта адзін з лепшых прыкладаў ва ўніверсітэце, калі на факультэце журналістыкі функцыянавала творчая лабараторыя высокага майстэрста. Школу Е.Л. Бондаравай закончылі многія вядомыя цяпер творчыя асобы. **Публіцыст і рэдактар Уладзімір Вялічка, пісьменнік Алесь Марціновіч, паэт і публіцыст Фёдар Кулакоў, галоўны рэдактар Ляхавіцкай газеты Вольга Барадзіна (Бычкова), навуковец Дзмітрый Драздоў. Прыгасціўся ў прафесара Бондаравай Е.Л. і аўтар гэтага артыкула.** І ўсё ж гэта малая крыштальная кропля ў вялікай плыні выпускнікоў, што на факультэце журналістыкі «выпілі нектар» святога агню творчасці.

І ўсё ж тое зерне таленавітага ўвасаблення мастацтва, якое змешчана ў працах Е.Л. Бондаравай, скіравана ў працэс сучасна-

га адраджэння нацыянальнага кінематографа новага стагоддзя, які настойліва шукае сваю дарогу і мастацкія вобразы, а таксама прысвячаецца новым пакаленням беларусаў, якія асвайваюць сучаснасць на аснове каштоўнасцей мінулага, каб смела і ўпэўнена кроць у будучыню. Такая цана навуковай творчасці заслугоўвае пашаны і захавання ў інтэлектуальнай скарбонцы беларускай нацыі.

У заключэнне абразок з натуры. З маладых гадоў помню, як прафесар Бондарав Е.Л. на любых паседжаннях і сходах заўсёды выказвала сваю справядлівую, часта «задзірыстую» думку. Стары дэкан і яго малады намеснік нават пабаіваліся таго, што яна скажа. І з цяжкасцю хавалі сваё засмучэнне, бо нельга ж крыўдзіцца, калі табе «рэжуць праўду матку у вочы». А слова Бондаравай было не дзеля канфліктнай сітуацыі, а мудры пошук ісціны таленавітага прафесара. **Ефрасіння Леанідаўна жыла сучасным, а яе інтэлектуальная думка заўсёды імкнулася ў будучыню з пажаданнем дабра і справядлівасці. Над усім вітала чысціня культуры і захапляльны вобраз беларускага мастацтва.**

Анатолий Соловьев

ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В КИНО: ЗАПАД VERSUS ВОСТОК

Автор анализирует образы школьного учителя, воплощаемые в современном киноискусстве Запада и Востока. Через типичные образы раскрываются схожие и различные имиджевые характеристики, которые присущи носителям профессии в обеих цивилизациях; выявляются и обобщаются неотъемлемые атрибуты образа современного педагога; дается оценка трансформации кинообразов в эпоху информационного общества.

A. Salauyou

The author analyzes images of the school teacher depicted in modern films of West and East. Similar and different typical image characteristics of the given profession in both civilizations are recognized; integral attributes of the modern educator are identified and summarized; transformation of movie images in the information society era is assessed.

Если проследить за эволюцией образа учителя в советском и постсоветском кинематографе, от классического герасимовского «Учителя» до эпатажной «Школы» Гай Германики, можно обнару-

жить не только дистанцию огромного размера в смысле времени. Культурная память отсылает нас к прошлому, но не подсказывает, как поступать в настоящем. В этом случае и по форме, и по содержанию вполне резонно говорить не просто об эволюции, но, скорее, о революции в мировоззрении, в представлениях о смысле учителя и предназначении Учителя.

Говоря о переменах в школе, приходится учитывать, что происходят они в стремительно преобразующемся мире, где меняются концепции образования, программы и парадигмы, где трансформируется мир ученика и, конечно, образ учителя. Но насколько сегодняшний кинематографический образ учителя схож и различен в культурах Востока и Запада? Ведь экранные представления об учителе и школе за всю историю кино тоже немало трансформировались, причем в обществах всех цивилизационных типов.

Культурные «полюса» – Восток и Запад – представляют собой два типа культуры, две во многом несхожие культурные традиции. В этом случае можно без преувеличения говорить о двух различных «системах координат», двух миропониманиях, двух «мировоззренческих матрицах», двух менталитетах и двух «языках», на которых могут мыслить и изъясняться люди в процессе постижения окружающего их мира. Традиции эти проявляют себя не только во всех разновидностях духовной культуры, но и в образе жизни народов в целом [1].

Кинематографический образ учителя в качестве объекта исследования может быть изучен с опорой на основные позиции и парадигму принципиальных отличий западной и восточной культур, состоящих в оценке познавательных и преобразовательных возможностей человека. Это, во-первых. Так, западный антропоцентрический подход базируется на принципе безграничной познаваемости мира, имеющего свои тайны, раскрываемые людьми для использования их себе во благо. Мышление – в большей мере рационально. Мысль выражается только в языке, что обуславливает особую роль формальной логики.

Восточная теоцентрическая традиция полагает, что в мире есть тайны как нечто принципиально непознаваемое. Существуют тяготы жизни, которые следует, безусловно, принять. Мышление – скорее эмоционально, образно, оно интуитивно избегает жесткой определенности мысли; слово не так важно, как его контекст, нет особого понятийно-категориального аппарата, а логика совершенно пластична.

Во-вторых, обратим внимание на еще один существенный отличительный признак двух культур. В западной культуре представ-

ляются ценными индивидуализм, суверенность личности, ее автономность, уникальность, проявленность своего «я», собственной свободы воли. Цель жизни – достижение результата, успех, карьера, положительный имидж у окружающих.

На Востоке отдельный человек традиционно чувствует себя лишь «физическим телом», которое становится собственно человеком, если он обращен к другим людям. Личность живет лишь в коллективе, где он задействован в служении коллективному целому. Понятие свободы воли не столь существенно [Там же].

Однако обнаруживается объединяющее начало: и Запад, и Восток посредством кино предлагают в действительности для осмысления два понятия, определяющие современного педагога: ПРЕПОДАВАТЕЛЬ и УЧИТЕЛЬ (НАСТАВНИК). Первый – преподает, гарантирует передачу своим ученикам формальных знаний и навыков, другой – научает, воспитывает, развивает, прививает лучшие качества: честность, доброту, благородство. Почти всякое кино о школе пытается ответить на вопрос: как совмещается в педагоге талант учителя-преподавателя (знающего свой предмет и умеющего его преподнести наилучшим образом) и учителя-наставника (отличающегося своими человеческими качествами, духовной силой).

Оставить в ребенке невидимый и в то же время неизгладимый след и независимо от предмета направить чувства, ум и способности ученика на его лучшее будущее, одновременно показав на собственном примере, как можно служить добру, справедливости, другим людям – вот сверхзадача педагога, которую пытается осмыслить современный кинематограф как на Западе, так и на Востоке.

При этом в кино образ учителя в качестве положительного героя предлагается зрителю далеко не всегда. Речь вообще не идет о ярких образах положительных героев, которым хотелось бы как-то следовать, подражать. Иногда совсем наоборот. Учитель может быть недобрым, хитрым, жестоким и несправедливым, алчным.

Прослеживается и еще одна закономерность: кино о школе перестало быть «немного наивным». Так было раньше, когда большая часть сценаристов и режиссеров видели школу с позиций учеников, пусть и бывших, когда верили в авторитет учителя, хорошего или дурного. Правда, в каждую их эпох были свои особенности изображения учителя, и экранный педагог, как правило, стремился в большей мере соответствовать окружающим его реалиям.

В лучших традициях мирового искусства «киношный образ» учителя формируется из контрастов. Ревизия прежнего образа беспощадна: теперь учитель может быть безграмотным, глупым, дока-

зывающим правоту, будучи не правым. Он даже может не любить свою работу, учеников.

Поверхностный взгляд на американское кино, затрагивающее школьную тематику, по сути, предлагает два типа учителей: строгие пуритане, держащие своих учеников в постоянном страхе, и успешные, веселые красавцы, которых в их работе не отягощает ничто, даже священный долг – учить, наставлять, воспитывать. (Хотелось бы сказать – быть Учителем, Наставником, Воспитателем, но в этом контексте никак нельзя!) Первые в ряду типажей – садисты, изверги. Вторые – лучше... Комедийный образ молоденькой дамочки в молодежных фильмах – вот типичный и самый популярный ответ на вопрос, КАКОЙ есть «педагог».

Можно утверждать, что западное кино шло к таким образам учителя на протяжении десятилетий. Скажем, в ФРГ между 1967 и 1972 годами вышел очень популярный комедийный (хотя в жанровом смысле, скорее, сатирический) мини-сериал из семи частей под общим названием *Die Lümmel von der ersten Bank* (Балбесы с первой парты). Говорящие названия серий: 1 – «К черту – учителей!», 2 – «К черту – школу!», 4 – «Ура, школа горит!», 5 – «Сажаем учителей на сковородку» и т. д.

60-е годы были особенными в отрицании школы, учителей. Даже в понятиях, вошедших в названия западногерманских «школьных» сериалов и фильмов того времени, прослеживается нигилизм, презрение, высмеивание школьного учителя и самой школы. В кинематографе заметным становится вхождение в активный обиход школьных жаргонизмов: Pauker – учитель (вместо Lehrer), Penne – школа (вместо Schule) и пр. Сериал из 20-ти частей *Unser Pauker* – Наш учитель (1965), сериал *Lausbubengeschichten* – Истории сорванцов (1964), *Immer Ärger mit den Paukern* – Зло берет на этих учителей (1968), *Unsere Pauker gehen in die Luft* – Учителя взлетают на воздух (1970), *Musik, Musik – da wackelt die Penne* – Музыка, музыка – так что трясется вся школа (1970), *Zwanzig Mädchen und die Pauker: Heute steht die Penne kopf* – Двадцать девчонок и учителя: школа – на голове! (1971), *Das fliegende Klassenzimmer* – Летающий классный кабинет (1973) и др.

Общий набор характеристик учителей таков: применяют устаревшие методы обучения, авторитарны, комичны, старомодны, не устроены в жизни, достойны жалости. При этом незначительно показаны и герои учеников – молодые педагоги-новаторы, готовые поддержать и сексуальную революцию, и даже массовую оргию в школьном кабинете.

Современное западное кино, переняв эстафету от предшественников, также предлагает своеобразный взгляд на проблемы школы, учителей и учеников. Драматические или даже трагические фильмы на школьную тематику мирно уживаются с более многочисленными комедийными фильмами и сериалами, которые можно разделить на молодежные и взрослые.

Комедия *Bad Teacher* – Очень плохая училка (2011): учительница средних классов живет гламурной жизнью светской львицы, ходит на работу как на вечеринку и мечтает об увеличении объема собственного бюста. Однако после внезапного разрыва с богатым бойфрендом ее образ жизни резко меняется, хотя сама она это осознает не сразу. Но когда в их школу приходит новый преподаватель, она совершенно теряет голову и начинает охоту за деньгами...

(Сразу хочется сказать, что философия этого фильма ничтожная. Никакого отношения к учительству данный образ не имеет).

Драма, комедия *That's What I Am* – Вот я какой (2011): фильм о 13-летнем мальчишке по имени Энди Никол, которого учитель английской литературы мистер Саймон ставит в пару с «Большим Джи», длинным, рыжеволосым одноклассником, главным объектом насмешек всей школы. Очень скоро Энди узнает, что за безумием мистера Саймона соединить в пару двух абсолютно разных учеников определенно кроется свой умысел. По мере развития истории мистер Саймон оказывается в центре чудовищных слухов...

Драма *Monsieur Lazhar* – Господин Лазар (2011): Башир Лазар, эмигрант из Алжира, получает работу учителя младших классов – ему приходится заменить недавно трагически погибшую учительницу. Башир не только преподает, но и старается излечить души детей после трагедии. В самой же школе никто ничего не знает о прежней жизни Башира: ни то, насколько трагична его судьба, ни то, что он может быть депортирован из страны в любую минуту...

(В канадской школе прикосновения к ученикам запрещены. Мотивация запрета понятна, но вся его абсурдность постигается в ходе общения учителей. Учителя бесправны, растерянны, ими можно манипулировать, многие темы замалчиваются в целях соблюдения политкорректности. Месье Лазар – нетипичный представитель Востока. Он воспитан культурой Запада, но не в полной мере. Его предшественница свела счеты с жизнью прямо в классе оттого, что однажды нарушила запрет и, утешая, обняла своего 10-летнего ученика. Лазар оказывается в выигрыше именно из-за своей «незападности»).

Драма *Skirt Day* – Последний урок (2008): обычная школьная учительница находится на грани нервного срыва из-за постоянных

угроз и издевательств своих учеников – детей из неблагополучных семей. Во время очередного урока, в ходе потасовки с главарем школьной банды, она завладевает настоящим пистолетом. Трагическая развязка близка. Но пока еще есть время, они вместе пробуют разобраться, откуда у этих детей накопилось столько злобы и ненависти к окружающему миру...

(В финале фильма – два трупа: ученика и учительницы. Ощущение безысходности).

Драма *Entre les murs* – Класс (2008): Франсуа и его коллеги-учителя готовятся к новому году в средней школе, находящейся в неблагополучном районе. Он не заносчив и не слишком строг, его экстравагантная прямота часто ошеломляет учеников. Но его педагогическая этика подвергается испытанию, когда ученики начинают ставить под вопрос его методы преподавания...

Драма, триллер *Die Welle* – Волна (2008): Германия. Наши дни. Учитель гимназии Райнер Венджер решает провести необычный эксперимент, для того чтобы показать своим ученикам, каково это – жить под диктатурой. Ровно на неделю нацистский террор и жесткая дисциплина возобновляются в стенах школы. Невероятно быстро нравоучительная идея выходит из-под контроля, приводя к ужасающим последствиям...

Биография, драма *The Ron Clark Story* – Триумф: история Рона Кларка (2006): В ленте, основанной на реальных фактах, педагог-идеалист оставляет провинцию, чтобы преподавать в одной из школ Нью-Йорка, имеющей дурную славу, где он использует всю свою страсть и инновационные методы, чтобы вдохновить и зажечь сердца своих новых учеников.

Типичная остросюжетная линия всех фильмов – несомненно, то, что призвано «зацепить» зрителя. Западная школа кино представляет проблемы современной школы и учителя так, что сама эта картина становится больше похожей на крик отчаяния. Предельная острота поднятых школьных тем – это рука помощи школе и учителю, это призыв общества к необходимости исправлять кризисную ситуацию в образовании и воспитании подрастающего поколения в каждом социуме и в цивилизации Запада в целом.

Не-западная, т. е. восточная культура, представляющая собственный кинообраз школьного учителя, по нашим ожиданиям должна дать свой, в чем-то иной ответ на проблему, но, к сожалению, сам кинематограф, находясь почти «вне зоны доступа» для мирового зрителя, не дает оснований говорить о теме с полной уверенностью. И все же японское, южнокорейское, тайваньское и гонконгское кино – исключение из правил.

Драма *Confessions* – Признания (2010): Моригути Юко – деликатная и уравновешенная учительница младших классов, она пытается быть на равных со своими учениками, хотя и не позволяет себе довериться им до конца. Ее четырехлетняя дочка погибает в результате несчастного случая: утонула в школьном бассейне. Вскоре обнаруживаются доказательства, что это было преднамеренное убийство. Виновных Юко вычисляет сразу, ими оказываются два ученика из ее класса. Но она не спешит обращаться в полицию, ведь малолетних преступников прикрывает закон о несовершеннолетних. Юко продумывает план изысканной и хитроумной мести, чтобы виновные заплатили за совершенное сполна...

(Японская культура – культура Востока, но в ее матрице с послевоенного времени заложены семена западной культуры. Поэтому главный киноперсонаж – это типичный герой-одиночка, который в нетипичной ситуации волею обстоятельств принимает решение действовать вопреки кодексу поведения педагога).

Детектив-минисериал *Naniwa Shonen Tanteidan* – Юные сыщики Нанивы (2012): Такэути Синобу становится классным руководителем в начальной школе Осаки. Синобу любит детективные романы и терпеть не может необъяснимых событий. С тремя своими учениками Синобу берется за расследование сложных преступлений, которые даже детективам не под силу.

Комедийный сериал-дорама *GTO: Great Teacher Onizuka* – Великий Учитель Онидзука (2012): бывший член банды Онидзука Эйкичи давно похоронил мечту стать учителем. Ведь для этого нужно престижное образование и стабильное положение в обществе. Однако по воле случая и по просьбе директора он был нанят в школу учителем. Но взяли Эйкичи лишь для того, чтобы усмирить самый проблемный класс. Ученики класса 2-4 на вид самые обычные дети, но это не мешает им изводить учителей, которые увольняются один за другим. Та же участь постигла бы и Онидзуку, не будь он таким, каков он есть...

Драма, сериал *Yankee Bokou ni Kaeru* – Хулиган возвращается в школу (2003): На Хоккайдо в маленьком городке есть школа, которая принимает учеников, по различным причинам не закончивших обучение у себя дома. В основном, это хулиганы и злостные прогульщики. Бывший хулиган Ёшимори Шинья возвращается в свою родную школу, чтобы стать учителем. С первых же дней пребывания в этой школе он сталкивается с проблемами, которые, как и десять лет назад, решают его бывшие учителя, а теперь коллеги...

Как видно, и философия, и сюжет, и сами образы в полной мере «восточными» назвать сложно. В значительной мере проамериканизированное, кино «азиатских тигров» предъявляет характерный «восточный след», когда речь идет о драме. Школьно-молодежные комедийные сериалы (дорамы), как правило, указывают на схожую с Западом девальвированность образа педагога и, скорее всего, свидетельствует о типичном подходе к его представлению на экране.

В отличие от Востока неконтинентального, континентальный Восток предлагает совершенно другие образы школьного педагога и школы как института. Идеократические государства неостровной части Азии традиционно подчеркивают уважительное и, безусловно, почтительное отношение к учителю как к авторитету для детей и взрослых. Причем воплощение учителей в кинообразах вовсе не рисует безоблачной картину той среды, в которой разворачивается их деятельность. Скорее, именно наоборот: условия работы школы заставляют зрителя сопереживать и ученикам, и их педагогам, понимая при этом, что к тяготам жизни, материальным лишениям, боли здесь относятся по-другому. Безмерные страдания не притупляют чувства, а минуты счастья в ситуациях экстремального выживания, как показывает кино, многое восполняют.

Современное китайское кино выражает изучаемую тематику во многом именно так.

Драма культового режиссера современного Китая Чжан Имоу *Wo de fu qin mu qin* – Дорога домой (1999) представляет образ учителя с неожиданной стороны. Городской бизнесмен Юшенг возвращается в родную деревню в Северном Китае на похороны своего отца, сельского учителя. В день похорон на кладбище собирается около сотни учеников покойного учителя, и тут Юшенг вспоминает о самом заветном желании отца: тот хотел, чтобы сын учил детей в сельской школе. Перед своим возвращением в город Юшенг решает попробовать себя в роли школьного учителя.

В социальной драме Ни одним меньше – *Yi ge dou bu neng shao* (1999) Чжан Имоу представляет 13-летнюю деревенскую девочку Вэй, которая в течение месяца должна замещать школьного учителя. Учитель Вэй, временно приобретя статус школьного педагога, вызывает уважение и у строгого старосты деревни, и у 28 учеников, которых она получает на попечение. Статус учителя вызывает почтение у многих, с кем она соприкасается в большом городе, куда отправляется на поиски пропавшего ученика. Построенный на реальной истории, сюжет фильма определяет концептуальную роль педагога в обществе в современной цивилизации Востока. При

этом, какой бы ни была ситуация, в которой экранный учитель взаимодействует с внешней средой, его образ – активный, значимый, авторитетный.

Один из самых известных иранских режиссеров Маджид Маджиди нередко важные, в том числе главные роли, предоставляет детям. При этом взрослые – кем бы они ни были: родителями, учителями, соседями, продавцами в овощной лавке – всегда почитаемы детьми настолько, что их слово – закон. Роли учителей в фильмах Маджиди («Дети небес», «Цвет рая») не являются главными. Но контекст очевиден: в культуре Востока в целом и в кино этого иранского режиссера в частности представленные образы учителя наделены не просто возможностями контроля, опеки и проявления власти. Они, как личности, авторитетны, могущественны, справедливы. В какой бы ситуации учителя себя ни проявляли, иного отношения к себе, кроме как подчеркнуто уважительного, они не заслуживают. Директор может быть строгим и тщеславным, но он – директор. Учитель физкультуры непреклонен, но все же уступает ученику, проверив его спортивный результат. Учителя в школе для незрячих представляются чуткими лишь в пределах учебного времени, но и они осуждению не подлежат. Сюжет фильма уводит к другим проблемам и более ярким событиям, а учитель остается тем авторитетом, которому можно прощать его промахи, слабости, несовершенство.

Таким образом, культуры Востока и Запада предлагают зрителю разные образы современного педагога. Те же учителя, те же дети, иногда схожи и проблемы, которые решают киногерои. Но эта разница в представляемых образах столь существенна, что и тут можно вслед за Кипплингом воскликнуть: «Запад есть Запад, Восток есть Восток – и никогда им не сойтись!»

Литература

1. Ильина, Е.А. Культурология: конспект лекций / Е.А. Ильина, М.Е. Буров [Электронный ресурс]. – М.: МИЭМП, 2005. – Режим доступа: <http://yourlib.net/content/view/1971/35/>. – Дата доступа: 20.09.2012.

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННЫХ ТЕЛЕПЕРЕДАЧАХ ОБ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена состоянию современного музыкального телевидения Беларуси и проблемам звукового наполнения телеэфира. Автор исследует основные функции музыки в телепередачах культурологической направленности, оценивает роль музыкальной составляющей в экранных продуктах такого рода. Передачи белорусского телевидения анализируются на предмет использования основных выразительных возможностей аудиовизуального языка.

E. Sushko

The paper focuses on the state of modern musical TV broadcasting and its sound problems. The author examines the basic functions of music in culturological programs and assesses the role of musical component in these products. Belarusian TV broadcasts are analyzed for using the basic means of expression of the audio-visual language.

Современное музыкальное телевизионное вещание переживает эпоху трансформации: у телезрителя практически отсутствует потребность в завершенном высокоинтеллектуальном музыкально-телевизионном продукте. Пропаганда и популяризация массовой музыкальной культуры, интерес к классическому искусству только у слушателей-профессионалов, так называемой «музыкальной элиты», – таковы современные «художественные» реалии, такова «обратная» сторона научно-технического прогресса. Эти тенденции, в основном, «выдерживаются» и в телевизионной среде: на современных телеканалах практически невозможно встретить качественную передачу, посвященную элитарной музыке.

Цель данной статьи – исследовать функции музыки в современных телепередачах об искусстве.

Немногочисленные передачи об искусстве, представленные на ТВ, грешат поверхностностью, отсутствием глубины содержания и нежеланием создателей использовать основные выразительные возможности аудиовизуального языка. Звуковая организация таких телевизионных «полотен» достаточно примитивна: звук и изображение не соотносятся друг с другом, «звуковая дорожка» часто лишена семантических качеств и выполняет лишь фоновую функцию. Ни о какой изобразительности и, тем более, выразительности, речь не идет.

Еженедельный белорусскоязычный проект Агентства телевизионных новостей «Пра мастацтва», выходящий на канале «Беларусь 2», изначально ставит перед собой амбициозные цели и задачи. В концепции передачи заложен анализ событий из мира высокого искусства, освещение основных достижений белорусской культуры. Согласно идее проекта, позиции искусствоведов-профессионалов здесь остаются «за кадром», а эстетические оценки даются ведущими. Вместе с тем, на практике данной идее следуют не всегда, скорее наоборот: ведущие обычно выступают в роли журналистов, читающих «подводки» – вступительные слова, задающие тему для последующего сюжета. Аналитические моменты, собственные мнения, дискуссии здесь не присутствуют. Вопрос «а что хотел сказать художник» зачастую так и остается риторическим.

При первом знакомстве телевизионный проект «Пра мастацтва» поражает обилием представленной информации, охватом широкого круга тем. В течение 25 минут эфирного времени зритель успевает «побывать» в различных культурных учреждениях Беларуси, получить информацию о премьерах и музыкальных новинках и даже узнать об интонационных заимствованиях и плагиате в песнях различных композиторов.

Вместе с тем, данная калейдоскопичность лишает передачу цельности и, соответственно, художественной ценности. Кадры стремительно сменяют друг друга, изображения не соотносятся со звуковым рядом, который часто не помогает, но мешает восприятию визуальной информации. Детальный анализ передачи и ее звукового наполнения позволяет обнаружить значительное количество недостатков, изначально заложенных в ней и требующих кардинального пересмотра всей концепции.

Начальная заставка, призванная нести не только визуальную информацию о названии передачи, но и афористичную законченную музыкальную мысль, не выдерживает никакой критики. При восприятии звуковой дорожки вне собственно зрительного образа возникает ощущение некой второсортности, обыденности и невыразительности музыки. Более того, призванная быть узнаваемой и афористичной, музыкальная мысль практически всегда обрывается на «полузвук», «полуфразе»: меняется картинка, и ведущая Н. Кирсанова на совершенно новом фоне начинает произносить свой текст. После ее не более чем 15–20-секундного вступления разговор подхватывает ведущий М. Ревуцкий, на голос которого также накладывается новая музыкальная тема, на сей раз классическая. О цельности и органичности передачи говорить не приходится, ибо

только за 40 начальных секунд телезритель успевает «прослушать» совершенно разные, несоотносимые друг с другом звуковые дорожки. Ситуацию «звукового изобилия» усложняет сложнейшая акустика зала, создающего эффект «бочки». Запись передачи обычно ведется в Национальном художественном музее Республики Беларусь.

Данная пестрота, заложенная изначально как *кадрово*, так и *звуково*, выдерживается на протяжении всей передачи: зрительское восприятие отягощается не только хаотично сменяющимися изображениями, многие из которых на протяжении одного сюжета могут появиться вновь, но и множеством голосов, побочных звуков, музыкальных фонов.

С точки зрения композиционного строения данный проект также несовершенен. 25 минут для телевизионной программы – довольно большой отрезок времени, справиться с которым дано далеко не каждому режиссеру. В связи с этим в проекте «Пра мастацтва» возникает множество несоответствий: большие 8-минутные сюжеты по принципу монтажных «склеек», без «перебивок» и переходов сменяются 30-секундными «роликами», сомнительными в жанровом отношении.

Так, например, в программе, вышедшей в эфир 19 ноября 2011 года, после долгого рассказа о художниках и неформальных художественных аукционах, без перехода, без «подводки», в кадре появляется фотография Владимира Мулявина. Зритель только через некоторое время осознает, что началась новая фаза передачи – рубрика «Сем нот на ўсіх», где обычно в сопоставлении даются песни различных авторов и исполнителей, имеющие общую интонационную основу. Ровно одну минуту в соотнесении звучат фрагменты песен В. Мулявина «Перед атакой» и Н. Добронравова «Как упоительны в России вечера» в исполнении группы «Белый орел». Действительно, в этих двух совершенно разных песнях улавливается общая интонационная основа. Слух обычного зрителя прослеживает начальную музыкальную фразу, практически идентичную в обеих композициях. Профессиональный музыкальный слух сразу улавливает роскошную гармонизацию с участием аккордов мажоро-минорной системы в *произведении* В. Мулявина, придающую мелодии драматизм, надрывность и даже трагизм. В *песне* же «Как упоительны в России вечера» четко слышна тонико-субдоминанто-доминантная основа, так характерная для достаточно тривиальной и дешевой в художественном отношении популярной музыки. Такие выводы при прослушивании может сделать только профес-

сиональный музыкант, но никак не обычный зритель, которому предлагается без предварительной подготовки, без объяснений музыковедов самостоятельно прийти к этому.

Следующий композиционный недостаток возникает практически сразу: после минутного звучания рубрики «Сем нот на усіх» по принципу «склейки» на экране появляется кадр с народным артистом России Марисом Лиепа с текстом «Ліепа знайшоў свой тэатр» и звучат фрагменты из музыки Милия Балакирева «Тамара» и Римского-Корсакова «Шехеразада». На все это, а также на интервью с М. Лиепа отводится ровно 30 секунд (!). Причем данные «видеообрывки» появляются в данном проекте достаточно часто.

Примитивность звукового оформления слышится буквально в каждом кадре. В этой же передаче, когда начинается сюжет о волынке и цимбалах и их роли в традиционной белорусской культуре, создатели совершенно «забывают» дать звуковые характеристики этих инструментов в их первичном, «чистом» виде, изначальном «амплуа». Вниманию зрителя вместо этого предлагается 5-секундный фрагмент рок-концерта группы «Стары Ольса», где собственно волынка звучит весьма отдаленно и в несвойственной ей манере.

Таким образом, практически каждая передача «Пра мастацтва» характеризуется музыкальной «незрелостью», поверхностностью звукового оформления. Музыка в данной программе отводится лишь фоновая функция, а ее выразительные возможности не используются в полной мере. Профессиональных музыкантов не устраивает и звуковое сопоставление различных монтажных фраз: появляются грубые стыки, топорные соединения звуковых фрагментов.

Программа «Культурные люди», выходящая на телеканале «Беларусь 1» на протяжении шести лет, в жанровом отношении определяется как культурно-познавательная. Хронометраж передачи варьируется от 25 до 26 минут, организованных не в хаотичный набор кадров и сюжетов, но в стройное и выверенное композиционное целое. Данная программа имеет определенный принцип организации эфирного материала – «журнальный». «Культурные люди» поражают широким охватом различных тем из сферы культуры и искусства: «в объективе» программы – оперные постановки, художественные выставки, модные показы и события массовой культуры. Передача состоит из новостей культурной жизни, блока зарубежных новостей, нескольких традиционных рубрик («Персона недели», «Событие недели» и др.). Зачастую репортажи, лежащие в основе передачи, объединяются авторским началом: ведущая Али-

на Кравцова не просто делает 20-секундные «подводки» к репортажам, но и сама читает в них закадровый текст, благодаря чему в передаче выдерживается единая звуковая линия, связанная со словом.

Строгая структурированность и композиционная логичность выдерживаются на протяжении всей программы, чему способствует, в том числе, и начальный «дайджест» – анонсы, которые даются в начале программы: сразу же после приветствия ведущая пунктирно очерчивает основные темы, что, безусловно, ориентирует телезрителей и задает определенный ход движения программы.

Звуковая организация передачи в целом отличается строгой продуманностью, органичностью и структурной целостностью. В отличие от программы «Пра мастацтва», здесь отсутствует хаотичность и нелогичность звукового ряда, происходит тесное взаимодействие звука и изображения. Музыка как таковая и – шире – звук – в данном случае выполняют не только фоновые, но также изобразительные функции.

Особого исследовательского внимания заслуживает «оформительская» часть передачи. «Заставки», «отбивки» и «перебивки» сделаны качественно, в стиле всей программы, благодаря чему передача легко узнается в эфирном пространстве. Изображение тесно взаимодействует с фоновой музыкой, создается некий волшебный колорит. Звуковая сторона данной заставки даже претендует на тематическое начало, именно поэтому из нее легко «вычленить» различные интонационные элементы, служащие основой для создания «отбивок» и «перебивок».

На протяжении всей передачи выдерживается определенный звуковой баланс: в репортажах голос за кадром звучит отчетливо, громко, сочетаясь не только с основным фоном, но и с теми звуковыми «наложениями», которые появляются для иллюстрации зрительного ряда. Во время же чтения основных «подводок» голос ведущей звучит гораздо более приглушено и отдаленно, на что влияет расположение микрофонов и нежелание операторов испортить ими красивый кадр.

«Репортажность», положенная в основу «Культурных людей», соблюдается и в звуковом отношении. Многие кадры сопровождаются оригинальными фонами, собственными побочными звуками и шумами, благодаря чему у телезрителя создается «эффект присутствия». Так, например, в программе «Культурные люди» за 06 марта 2012 г. присутствует репортаж, посвященный вручению 84-й ежегодной премии Американской киноакадемии «Оскар», в

котором весьма тонко и органично происходит наложение звуков различной природы. Здесь слышатся оригинальный фон самой церемонии, звуковые шумы, аплодисменты, бельгийская и французская речь победителей – создателей фильма «Актер» – в сочетании с русским переводом. Очень часто на звуковые дорожки накладывается и голос ведущей, читающей текст за кадром. В результате получается богатая звуковая палитра, в которой соединяется и фоновое, и изобразительное, и выразительное.

Интересную звуковую палитру имеет репортаж, посвященный съемкам черно-белой картины «Роль» петербургского режиссера К. Лопушанского («Культурные люди» за 06 марта 2012 г.). В репортаже периодически инкрустируются фрагменты данного фильма с голосами актеров и оригинальными звуками картины, время от времени появляются «синхроны» с режиссером К. Лопушанским и актером М. Сухановым. Вместе с тем, данные «вкрапления» эпизодов фильма являются достаточно фрагментарными, а звуковой образ не успевает сложиться.

В программе «Культурные люди» выявляется интересная особенность, претендующая на статус тенденции: когда авторы проекта снимают репортаж, посвященный какому-либо фильму, звуковая и изобразительная палитра данного репортажа обогащается новыми красками и содержанием. Появляются новые подтекстовые планы, а зрителю с помощью немногочисленных, но емких кадров передается атмосфера картины. В программе, вышедшей в эфир 12 декабря 2011 г., присутствовал сюжет о напумевшем фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой». Звуковой ряд данной малой формы обогатился не только голосом самого В. Высоцкого, но и звуковыми красками этой картины.

Ярко и колоритно врывается в спокойный ход движения передачи «Культурные люди» (за 21 января 2012 г.) *академическая музыка*: начинается сюжет, посвященный традиционному балу, проходящему ежегодно в стенах Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси. Эпизодически за кадром звучат фрагменты мазурок и вальсов, полонезов и контрдансов. Именно на этом фоне высказывают свои мнения о данном культурном событии генеральный директор Большого театра В. Гридюшко и первый заместитель министра культуры РБ В. Карачевский. После окончательным материалом, на основе которого разворачивается сюжет, становится знаменитая «Шутка» И.С. Баха.

Достоверно и логично в звуковом отношении оформлен сюжет, посвященный концерту заслуженной артистки Республики

Беларусь Надежды Микулич и солиста Венской оперы Григория Полищука («Культурные люди» за 06 марта 2012 г.). Отдельные звуковые фрагменты концерта становятся фоном как для текста ведущего, так и для высказываний самих артистов. В результате не только достигается «эффект присутствия» телезрителя на концерте, но и получается интересное соотношение собственно звука и изображения.

Программа «Культурные люди» за 24 декабря 2011 г. имеет как положительные, так и отрицательные моменты с точки зрения звуковой организации. Интересным является включение в сюжет о йоге специфических восточных фоновых мелодий, передающих колорит буддийской традиции и создающих особую атмосферу.

В сюжете, посвященном 20-летию вокальной группы «Чистый голос», изредка появляются фрагменты музыкальных композиций, исполненные а cappella, что в целом характеризует исполнительский стиль данного коллектива. Вместе с тем, этих 5-секундных фрагментов оказывается недостаточно, чтобы насладиться звучанием и по достоинству оценить профессионализм мужского квинтета.

Звуковой какофонией и полным отсутствием баланса характеризуется отчет, посвященный программе под названием «Назад в СССР» («Культурные люди» за 24 декабря 2011 г.). Логичной и закономерной является идея о включении в материал фрагментов данного вечера хитов советского периода. Вместе с тем, звук, взятый с концерта, не подвергся никакой профессиональной обработке, поэтому сюжет, несмотря на довольно неплохой визуальный ряд, получился топорным и примитивным.

Традиционная рубрика «Анонсы» посвящена событиям массовой музыкальной культуры. Здесь корреспонденты рассказывают телезрителям о предстоящих концертах, представляют видеоролики клипов или фрагменты концертов тех или иных исполнителей. Изображения калейдоскопично сменяют друг друга, в соответствии с ними меняется и звуковой ряд. В результате на протяжении нескольких минут звучания рубрики телезритель успевает послушать фрагменты композиций различных стилевых направлений современной массовой музыкальной культуры. Так, в конце программы «Культурные люди» (06 марта 2012 г.) в данной рубрике последовательно звучит музыка А. Солодухи, А. Патлиса, группы «Без билета», А. Малинина, групп «Океан Эльзы», «Серебро», «Атлантика» и знаменитые композиции С. Михайлова.

Таким образом, музыка и – шире – звуковой ряд – занимают не последнее место в структуре экранного образа программы «Культурные люди». Музыка отводятся фоновые и – реже – изобразительные

функции, помогающие визуальному ряду приобрести логичность, а репортажам программы – завершенность. Вместе с тем, особые подтексты при соотнесении звука и изображения в программе возникают только во время использования фрагментов кинолент с их оригинальным звуком.

Интересные и нетривиальные звуковые решения время от времени встречаются в передачах, напрямую не связанных с культурой и искусством. В таком популярном телевизионном жанре, как *ток-шоу* звук вместе с изобразительным рядом зачастую становится важнейшим иллюстративным средством. Дискуссия в студии, являющаяся основой передачи, часто нуждается в интермедийных вставках – сюжетах, репортажах, подтверждающих или, наоборот, опровергающих то или иное мнение. Такие «вставки» становятся неотъемлемой частью передачи, а их звуковое оформление часто привлекает особое внимание телезрителей. Именно поэтому фоны для сюжетов, отбивки, перебивки, звуковой иллюстративный материал должны подбираться авторами с особой тщательностью, чтобы звук не просто соответствовал «картинке» на экране, но и был важнейшей составляющей экранного образа.

В центре внимания проекта телеканала «Беларусь 1» «Перезагрузка» – актуальные проблемы, острые темы и важные вопросы современной молодежи. Каждую среду школьники и студенты вместе с приглашенными экспертами обсуждают ту или иную злободневную проблему, высказывают свое мнение и пытаются переубедить своих оппонентов. Создатели ток-шоу поставили перед собой задачу привлечь юных белорусов к обсуждению молодежной проблематики посредством телеэфира, организовав конструктивные дебаты. В основе программы – не просто горячая полемика между участниками и обсуждение актуальных вопросов современности, но и различные сюжеты, помогающие структурировать 38-39-минутное телевизионное «полотно» и предоставляющие обширный иллюстративный материал.

Актуальная для нашего исследования тема обсуждалась в программе «Перезагрузка» 22 февраля 2012 г. и была сформулирована как «Музыка, которую мы слушаем». В данном выпуске, помимо собственно дискуссий, было довольно много звукового иллюстративного материала. Вместе с тем, основное внимание участников программы было сосредоточено сугубо на массовой культуре, которая, наряду с академической, традиционной и духовной музыкой, является лишь частью общей системы музыкальной культуры.

Общая дискуссия периодически прерывалась яркими и интересными сюжетами или отдельными музыкальными фрагмен-

тами. Создатели проекта в самом начале ток-шоу провели своего рода творческий эксперимент: участникам были даны наушники, в которых звучала популярная музыка разных лет, и было предложено угадать, что конкретно звучит. В данную музыкальную викторину вошли композиции Майкла Джексона, Элвиса Пресли, «The Beatles», «Depeche Mode», Lady Gaga, Юрия Антонова и Елены Ваенга. Вместе с тем, «прогрессивная» молодежь далеко не всегда узнавала своих кумиров, высказывала поразительные догадки о «звучании той или иной музыкальной фразы в рекламе».

После проведения викторины ведущая пригласила в студию музыкантов, которые исполнили фрагмент музыкального произведения на двух инструментах: *скрипке* и «*музыкальной*» *пиле* со смычком. Причем звук был довольно качественным и весьма напоминал опыты барочных музыкантов со старинными скрипками и традиции исполнения музыки на скрипке с помощью дугообразного смычка.

Горячее обсуждение, последовавшее после второго музыкального эксперимента, было прервано «выступлением» группы «Две столицы». Фрагмент исполненной участниками композиции вызвал неоднозначную реакцию профессионалов. Замысел данного музыкального «продукта» состоял в разделении каждой «музыкальной фразы» на две части, первая из которых представляла собой фрагмент чтения текста в стиле реп, а вторая – распевание «оставшегося» текста на нескольких музыкальных звуках.

Так, жанр ток-шоу и сам формат программы «Перезагрузка» влияет в том числе и на ее звуковое оформление. Так, в передаче, посвященной музыке, делался акцент на продуктах массовой музыкальной культуры: именно такого рода звуковые образцы периодически появлялись в программе. Отметим, что заявленная тема и поставленная в передаче проблема изначально были несколько некорректными по отношению к академическому, духовному и традиционному пластам музыкальной культуры. Вместе с тем, показателен факт включения музыкальной составляющей в передачу разговорного плана, жанр которой не предполагает особых музыкальных изысков в виде иллюстраций, музыкальных фрагментов, обогативших «Перезагрузку» и придавших ей особый колорит.

Таким образом, проблема звукового наполнения в настоящее время стоит особенно остро перед всем белорусским телевидением. Музыкальная составляющая выполняет, как правило, достаточно примитивные фоновые функции, возможности же и наработки *музыкального телевидения* остаются пока «за кадром».

ФОТОГРАФИЯ В УКРАИНЕ: НА ПУТИ К НОВЫМ МЕДИА

Рассмотрены понятия фотографии в новых медиа. Описаны основные черты, проанализированы эстетический аспект и современные перспективы фотографии.

Y. Tabinskyy

Figurative peculiarities of the photo in new media have been considered. The main features of photo, the esthetic aspect and modern perspectives of photo has been analyzed.

Благодаря стремительному развитию коммуникационных технологий, человечество третьего тысячелетия вошло в историю как информационное общество. Сегодня средства массовой коммуникации являются неотъемлемой составляющей, которая управляет всеми процессами общественной, экономической, политической и культурной жизни. Но этим процессом руководят журналисты, которые собирают, обрабатывают и распространяют новости. В своей работе они используют различные методы сбора и подачи информации. Ведущее место среди них занимает фотография.

Актуальность исследования обусловлена тем, что масштабы использования изобразительного материала в современной журналистике, который является не только эстетическим украшением и иллюстративным дополнением к тексту, но и становится самостоятельным разножанровым продуктом, растут с каждым днем. Новые медиа отражают тенденцию к упрощению путей восприятия информации аудиторией, и именно увеличение количества фотографического материала является одним из них.

Именно в интернет-медиа фотография получила широкое признание, став незаменимым средством существования Интернета. Но все же фотографии остаются неотъемлемым элементом первых полос современных газет и журналов. Также все больше снимков передается в эфир благодаря телевидению, нередко вовсе заменяя текстовую информацию.

Фотография может сделать человека свидетелем событий, происходящих в мире, создать чувство сопричастности к ним. Она дает представление об отдельных эпизодах общественной жизни, военных столкновениях, стихийных бедствиях, научных открытиях, которые происходят в самых отдаленных уголках нашей планеты. Именно в этом выражается главная функция изображений в СМИ – быть документальным свидетельством, что безоговорочно

подтверждает правдивость представленной информации. Изобразительные материалы – это средство, которое вызывает в аудитории большее доверие к информации, подаваемой интернет-СМИ. Поэтому наличие фотографий в публикациях является приоритетной задачей многих интернет-изданий.

Фотография в онлайн-медиа как вид журналистской деятельности – относительно новое понятие, которое постоянно и стремительно развивается. Ее изучение постоянно продолжается. Можно выделить работы, посвященные собственно фотографии, и работы об исследовании новых медиа. Среди авторов – как молодые практики, так и признанные исследователи в области фотожурналистики. В частности, А. Бергер, С. Горевалов, Н. Зикун, А. Колосов, Г. Нери, А. Трачун, Б. Черняков, Ю. Шаповал и другие. Исследованием современной пресс-фотографии занимаются также фотожурналисты и фоторедакторы Р. Балук, К. Гришин, М. Дондюк, Р. Канюка, А. Ляпин, С. Максимишина. Тематику интернет-журналистики и новых медиа в целом исследовали Б. Потятиник, Г. Почепцов, М. Чабаненко.

Цель исследования. На примере серии фотографий в интернет-СМИ определить состояние и функционирование фотографии в новых медиа. Для достижения цели необходимо выполнить следующие исследовательские задачи:

- проанализировать специфику и особенности передачи действительности современными фоторепортерами;
- исследовать новые возможности фотографии в интернете;
- рассмотреть фоторепортаж как основной жанр пресс-фотографии в новых медиа;
- выяснить роль и жанровые особенности фотографий в интернет-СМИ;
- исследовать факторы, влияющие на развитие фотожурналистики в новых медиа.

Научная новизна заключается в исследовании фотографии в новой системе медийного пространства, а именно в интернет-СМИ. Впервые осуществлено подробное аналитическое описание фотопубликаций информационного агентства, которое работает по образцу новых медиа.

Термин «New Media» или «новые медиа», появился в научной среде сравнительно недавно, но его объяснение стало для экспертов и знатоков журналистики таким же магическим ритуалом, как и истолкование понятия «Web 2.0». Все специалисты соглашаются, что под эту дефиницию попадают Интернет, мобильная связь, интерактивная наружная реклама и т. д., но при этом само определе-

ние до сих пор остается размытым, нечетким. Однако традиционно под «новыми медиа» принято понимать интерактивные электронные СМИ.

Благодаря быстрому развитию современных информационных технологий, фотография в медиасистеме стала не только средством оперативного отображения действительности. Это касается, прежде всего, новых медиа как нового этапа развития систем массовой коммуникации.

Сегодня Интернет-возможности существенно улучшили развитие изобразительной журналистики. Журналист может присылать фото- и видеоматериалы через электронную почту, используя интернет, или же сразу загружать их на сервер интернет-издания. Именно такой инструментарий увеличивает оперативность в журналистской деятельности. Ведь еще пятнадцать лет назад для сканирования и передачи одной цветной фотографии из места события в редакцию затрачивалось тридцать минут. Сегодня фотожурналист, вооруженный цифровой фотокамерой, мобильным телефоном и ноутбуком, может передать в редакцию высококачественный снимок через несколько минут.

Другой определяющей характеристикой онлайн-медиа является интерактивность и участие аудитории. Речь идет о том, что контент новых медиа создают все пользователи Всемирной сети, поэтому одно и то же лицо может быть и производителем, и потребителем информации. Эта система создала автоматическую связь между созданием информации и ее распространением. Простая возможность оставить свой комментарий под фотографией побуждает зрителя пересмотреть весь фоторепортаж. Поэтому важную роль в развитии современной пресс-фотографии играют именно социальные сети и блоги, основанные на технологии «Web 2.0».

Технические преимущества новых медиа для фотожурналистов, работающих в кризисных зонах, можно сравнить с нефилтрованной цифровой базой знаний. Целая вселенная, созданная фотожурналистами (как любителями, так и профессионалами), становится доступной благодаря социальным сетям. А это позволяет новостным агентствам подыскивать важные сюжеты с помощью средств, выходящих за пределы их технических характеристик. Возможности интернет-изданий развили привычные способы использования фотографий в прессе до интерактивного и супероперативного журналистского инструмента, без которого современная сфера СМИ уже не может обойтись и который продолжает непрерывно развиваться.

Социальная сеть часто является источником фотографий с мест событий, куда доступ журналистам ограничен. Примером может

служить судебное заседание по делу экс-премьер-министра Украины Юлии Тимошенко. Как известно, съемка в помещении суда была ограничена, поэтому на соцстраницах журналистов и просто лиц, присутствовавших на процессе, стали появляться снимки с мобильных телефонов, которые и начали распространять СМИ. Впоследствии журналист «Украинской правды» Мустафа Найем организовал фотовыставку под названием «Один суд времен Виктора Януковича». Все фото экспозиции были сняты на «iPhone». Блоги являются источником снимков из мест событий, где журналистов не было, или тех, которые не были интересны редакторам, но стали таковыми в связи с новыми обстоятельствами.

Онлайн-медиа все чаще стремятся реализовать свою главную цель – общаться с аудиторией с помощью публикации новостей и видео-, фотоматериалов, присланных читателями (зрителями). Для этого некоторые СМИ создали целые проекты. Например, проект телеканала «ЗИК» (г. Львов) – «Твое видение». Редакция поощряет свою аудиторию присылать интересные видео и фото, с целью использования их в эфире и на интернет-странице канала. Это один из способов получать эксклюзивные кадры, а также информацию о том, что заслуживает дальнейшего глубокого раскрытия в журналистских материалах.

Наиболее распространенным примером использования фотографий интернет-изданиями является иллюстрация новостей и материалов. Отсутствие ограничений по площади дает возможность новым СМИ иллюстрировать любое количество информации на своей ленте новостей. Однако различные издания распоряжаются этой возможностью по-разному. Так, информационное агентство «Zaxid.net» иллюстрирует фотографией каждую новость в своей ленте. В таком случае часто используют фотоминиатюру – изображение небольшого размера, которое часто не несет информационной и сюжетной нагрузки, но играет роль объясняющей иллюстрации, привлекает внимание. Непосредственно в «теле» новости эта фотография может быть опубликована в большем размере или дополнена другими фотографиями, которые непосредственно касаются конкретного материала. Однако обычно миниатюрами иллюстрируют не все новости. Зато их используют для отделения более важной информации и для распределения на рубрики. В таком случае фото играет первостепенную роль в журналистике – привлекает внимание читателя. Это происходит на страницах большинства интернет-изданий. Среди них – «Украинская правда», «УНИАН», «Левый берег», «Корреспондент», «Западная информационная корпорация» и другие. Интернет-страница российского журнала «Рус-

ский репортер» вообще работает по принципу «фото на обложке». Заходя на главную страницу, читатель видит большую фотографию с заголовком материала, к которому она относится. Это пример поиска альтернативы традиционному журнальному способу использования снимков в условиях новых медиа.

Другим примером использования фото в новых медиа являются обширные фоторепортажи. Принцип работы новых медиа несколько модифицировал этот жанр. Фоторепортажи в интернете могут быть как событийным, так и тематическими. Они также часто отличаются чрезмерной серийностью. Она присутствует, прежде всего, в СМИ регионального уровня, где разместить большое фото с отдельными деталями события более целесообразно, чем искать несколько разноплановых, действительно стоящих фотографий высокого качества и формулировать качественные подписи к ним. Это полностью отличает новые медиа от прессы, где иногда одна фотография должна по максимуму рассказать о событии.

Сегодня можно рассматривать фоторепортаж как основной жанр пресс-фотографии в новых медиа. Понятие фоторепортажа – многозначное. Этим термином обозначают и способ съемки, и отдельный информационный снимок, полученный репортажным способом, и несколько фотографий, освещающих развитие какого-либо события или явления.

В словаре медийных терминов, который составили польские исследователи, фоторепортаж рассматривается как сборник не менее трех фотографий, одна из которых изображает героя, другая – время, когда происходит событие, а третья – место проведения мероприятия. Все последующие фотографии являются авторским дополнением к описанной истории определенного лица или группы лиц. Вторичным является слово, которое играет роль вспомогательного информационного элемента. Расположение фотографий в фоторепортаже также предусматривает отбор реальности в освещении событий. Здесь невозможно организовать или подстроить что-либо, потому что ценность этого жанра – в уникальной фиксации моментов [8, с. 61–62].

Фоторепортаж должен быть построен обдуманно, а не состоять из случайных снимков и «дежурного» текста. Нередко говорят о главном кадре изобразительного ряда, тем самым как бы подчеркивая второстепенность остальных. Точнее здесь упомянуть о кульминационном моменте, но ему должно предшествовать развитие сюжета. Вот почему важно показать выразительно все фрагменты события [2, с. 54].

Именно благодаря широким возможностям новых медиа мы можем увидеть полные и тематические фоторепортажи на страницах информагентств или интернет-сайтах печатных изданий.

Например, газета «День» размещает жанр фоторепортажа под рубрикой «Репортаж «Дня». Ярким примером является фоторепортаж Руслана Канюки, Константина Гришина, Юлии Клецовой под названием «Как киевляне праздновали День города», который был опубликован на сайте газеты «День» в мае 2011 года [5]. Он состоит из восьми фотографий. Заголовок фоторепортажа называет событие – празднование дня города, несколько комментариев к фотографиям объясняют то, что на снимках, а фотографии дают читателю наглядное представление. С помощью жанра репортажа передана продолжительность события: сначала киевляне проехали на велосипедах по улицам Киева, потом на мотоциклах, а закончилось празднование танцами босиком на Андреевском спуске. Иллюстрации очень колоритные. Присутствует разноплановость – характерная особенность фоторепортажа. У читателя складывается впечатление, что он сам принимает участие в праздновании дня города.

Еще одним инструментом использования фотографии, который стал доступен в эпоху новых медиа, являются фотоконкурсы для аудитории. Газета «День» ежегодно устраивает традиционный фотоконкурс, который поддерживают спонсоры и в котором участвуют как любители, так и профессионалы. В газете также существует конкурсная рубрика «Фотоконкурс «Дня», которая всегда доступна на интернет-странице издания. Медиа-ресурс «Украинская правда» в 2010 году проводил масштабный фотоконкурс под названием «В десятке», посвященный десятой годовщине со дня основания издания. Редакция поощряла всех загружать на ресурс собственные фото, где впоследствии с помощью голосования определили победителей. Редакция получила более 3000 фото на разные темы, которые впоследствии (так было предусмотрено в правилах участия) смогла использовать в своих целях, а также значительно увеличила аудиторию посетителей страницы, ведь каждый из участников следил за ходом голосования и приглашал своих друзей участвовать в нем.

Сегодня социальные сети являются, прежде всего, примером крупнейшей интерактивности и оперативности в сфере новых медиа. Эти параметры касаются и фотографии, которая распространяется в социальных сетях. В отличие от интернет-изданий, социальные сети интегрированы в большинство мобильных устройств, которые способны создавать контент. Таким образом, пресс-

фотография в социальных сетях является первым оперативным свидетельством правдивости происходящего события.

Одной из главных функций фотографии в социальных сетях является привлечение внимания к отдельным сообщениям о событиях. Также фотография в соцсетях – это средство обнародования своего места пребывания. А с тех пор, когда известные политики начали заводить себе веб-страницы, фотография стала еще и средством PR-а и представления тех или иных событий в положительном или отрицательном свете. Поэтому в современных научных исследованиях медиасистемы целесообразно сделать аналитический обзор и изучение места фотографии в интернет-пространстве.

Литература

1. Бергер, А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию / А. Бергер. – М.: Вильямс, 2005.
2. Ворон, Н. Жанры фотожурналистики: учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика». – М.: Факультет журналистики, 2012.
3. Горевалов, С. Фотожурналістика в системі засобів масової комунікації: єдність слова та зображення: навч. посіб. / С. Горевалов, Н. Зикун, С. Стародуб. – К.: КиМУ, 2010.
4. Здоровега, В. Теорія і методика журналістської творчості / В. Здоровега. – Львів: ПАІС, 2004.
5. Канюка, Р. Як кияни святкували день міста / Р. Канюка, К. Гришин, Ю. Клецова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/298210/>. – Дата доступу: 31.08.2012.
6. Трачун, О. Фотографія в Україні 1839-2010 / О. Трачун. – Харків: Видавництво САГА, 2010.
7. Kobre, K. Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń. Polish language edition published by Helion / K. Kobre. – S.A., 2011. – S. 512.
8. Słownik terminologii medialnej / red. Walery Pisarek. – Krakow, 2006.

Сергей Трунин

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАННЫХ ЖАНРОВ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА (на материале произведений рубежа XX–XXI вв.)

В статье рассматривается трансформация жанра романа в эпоху постмодерна. Анализируются произведения с авторским определением жанра (Е. Попова, Ю. Дружникова, Ю. Буйды, В. Соловьева) и тексты, жанровое определение которых атрибутиру-

ется исходя из содержания и концепции (Д. Галковского, П. Гринуэя, К. Валовой, В. Пелевина).

S. Trunin

The article is considered to transformation of a genre of the novel during a postmodern era. Works with author's definition of a genre (E. Popov, Y. Druzhnikov, Y. Buyda, V. Solovyev) and the texts, which genre definition attributed proceeding from the contents and the concept (D. Galkovsky, P. Greenaway, K. Valova, V. Pelevin) are analyzed.

Эпоха постмодерна, представившая широкое поле для экспериментов во всех областях искусства, оказала влияние и на развитие литературы. Творчество писателей-постмодернистов немислимо без экспериментов, и потому для читателей они вполне ожидаемы. Рамки классической формы романа в постмодернизме значительно расширены, и даже ставший классическим роман «Имя розы» У. Эко не может быть атрибутирован только как историческое произведение, т. к. это и исторический, и философский, и приключенческий роман одновременно. На рубеже XX–XXI вв. писатели всё чаще предлагают собственные жанровые определения и в какой-то степени узаконили в литературе эксперимент, с течением времени ставший нормой постмодернистского творчества. Однако далеко не всегда автор до конца понимает природу своего эксперимента и потому не предлагает никаких жанровых атрибуций. Следовательно, можно заключить, что трансформация романских жанров осуществляется в 2-х направлениях:

1) произведения с авторским определением жанра, вынесенным в подзаголовок («Подлинная история «Зеленых музыкантов» Е. Попова, «Узник России» Ю. Дружникова, «Желтый Дом» Ю. Буйды, «Post Mortem. Запретная книга о Бродском» В. Соловьева);

2) произведения без авторской дефиниции жанра, который, однако, легко атрибутируется исходя из содержания текста («Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Золото» П. Гринуэя, «Книга знаков» К. Валовой, «Шлем ужаса» В. Пелевина).

Далее рассмотрим все вышеперечисленные примеры.

Жанр романа **Евгения Попова «Подлинная история «Зеленых музыкантов»»** (1997) определен самим автором как *роман-комментарий*. Как и многие постмодернистские паралитературные произведения, он имеет разветвленную структуру. Роман состоит из новеллы «Зеленые музыканты» (написанной в реалистическом ключе) и комментариев. Внутри «беллетристической части» (так именует ее сам автор) есть еще один текст – это рассказ «Бессо-

вестный парень», авторство которого принадлежит главному герою Ивану Ивановичу. Но рассказ контрастирует с обрамляющим его текстом, т. к. представляет собой графоманское письмо, которое в Комментариях неоднократно становится объектом авторской иронии, а часто и явных насмешек. Однако, в отличие от «Желтого Дома» Ю. Буйды и «Бесконечного тупика» Д. Галковского, герой Попова отнюдь не его alter ego. Комментарии (всего их 888), следующие за текстом новеллы «Зеленые музыканты», резко контрастируют с основным текстом. Они представляют собой постмодернистский текст, в котором с типичной постмодернистской иронией автор комментирует (или же не комментирует) происходящее в основном тексте. Следует отметить, что содержание их разнообразно и делятся они, в основном, на 3 вида:

1) придаточные конструкции, дополняющие основной текст по ризоматическому принципу и являющиеся его органической частью (как на лингвистическом, так и литературном уровнях);

2) непосредственно комментарий текста, разъясняющий ту или иную его часть (фрагмент);

3) «комментарии-лакуны»; они состоят только из одного слова «некомментируемо», и автор, заигрывая с читателем, предоставляет тому право на собственную реконструкцию смысла того или иного фрагмента.

При внимательном прочтении Комментариев обнаруживается, что и они имеют свои сюжеты, например, история о том, как Евгений Попов оказался в Берлине; история исключения Евгения Попова и Виктора Ерофеева из Союза писателей за альманах «Метрополь» и другие. Однако автор не сводит счеты со своими недоброжелателями, ему, скорее, интересен контекст времени, а также важна попытка построения собственной системы координат в литературе. В предисловии Попов пишет: «Основной целью этого сочинения является демонстрация грядущему поколению молодежи страданий и ошибок их “промотавшихся отцов” (М.Ю. Лермонтов)» [9, с. 10]. И в этом контексте произведение также приобретает (безусловно, в ироническом ключе) оттенок жанра романа воспитания. Связующим звеном всех частей является авторская постмодернистская ирония, пронизывающая практически все уровни текста. В этом плане вполне симптоматично, что ни в одном из комментариев так и не дается объяснение загадочному явлению, названному «Зеленые музыканты». Исходя из общей практики постмодернизма, можно сделать вывод, что целью автора является не выявление четких дефиниций, а приращение смысла путем комментирования исход-

ного текста. С большим или меньшим успехом автор «Подлинной истории “Зеленых музыкантов”» этой цели достигает.

Роман **Юрия Дружникова «Узник России»** (1999) имеет авторское жанровое определение – *роман-исследование*. В данной атрибуции, исходя из содержания, акцент сделан на второй части. Автор предпринимает смелую попытку реконструкции биографии классика исходя из совершенно новой позиции: согласно концепции Дружникова, Пушкин постоянно испытывал стремление уехать за границу, но так ни разу нигде и не побывал, что привело его к «внутренней эмиграции». Ревизионистский подход автора «Узника России» основан на анализе художественных и публицистических произведений русского поэта. Биография и всё творчество Пушкина подвергается тотальному и детальному переосмыслению. В начале романа автор словно задается вопросом: «Кем же он был, этот, как назвали бы его радетели чистоты расы или юмористы, офранцузенный русский африканского происхождения с дальними примесями немецкой, шведской и итальянской кровей? Конечно же, настоящим русским человеком и русским писателем, и это существенно всего» [7, с. 12].

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

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

Все эти ипостаси поэта постоянно пересекаются, зачастую неотделимы друг от друга. Соблюдая хронологический принцип, писатель поэтапно рассматривает периоды творчества классика и всегда останавливает внимание на тех фактах и случаях, когда поэт мог бы эмигрировать, но судьба его распоряжалась иначе. Кроме того, Дружников охотно развенчивает мифы, утвердившиеся в советской пушкинистике, а затем перекочевавшие и в постсоветское литературоведение. Например, он пишет о том, что стихотворение поэта «Я вас любил, любовь еще, быть может...» посвящено не Наталье Гончаровой, как это обозначено во многих комментариях пушкинистов, а Каролине Собаньской: «Факт же в том, что роковая страсть поэта в процессе сватовства к Наталье Гончаровой была, увы, не к невесте. И, как бы наивно это ни звучало, жаль, что одно из лучших в мире стихотворений о любви обращено не к будущей жене, а к леди-вамп, которую Пушкин называл демоном и которая была одной из самых мерзких окололитературных особ XIX столетия» [7, с. 386]. И это не единственный пример в книге.

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

Жанр своего романа «Желтый Дом» (2001) Юрий Буйда определяет как *щина*. Так как данное произведение относится к паралитературе (текст, созданный на стыке художественного и нехудожественного дискурсов, существующих на равноправной основе), то автор имеет право изобретать собственный жанр. По сути, ни один паралитературный роман не может быть сведен к одной конкретной жанровой атрибуции и даже синкретичное определение не сможет полностью вместить в себя содержание произведения. Само название отражает главный интерес писателя: в произведении особое внимание уделяется теме сумасшествия в русской литературе и культуре. Привлекая к анализу довольно обширный литературный материал, Буйда приходит к выводу: «И всё же, наверное, ни одна другая литература не обращалась к теме безумия так часто и с такой настойчивостью, как русская, сделавшая эту тему своей визитной карточкой. Пушкинское «Не дай мне Бог сойти с ума!» витает над всей русской культурой: Гоголь сводит с ума Акакия Акакиевича и сочиняет «Записки сумасшедшего», Гаршин – «Красный цветок», Салтыков-Щедрин – «Историю одного города», Тютчев – «Безумие» («Там, где с землею обгорелой...») и апологию русского маниакального иррационализма – «Умом Россию не понять...», Чехов – «Палату № 6», за ними – Леонид Андреев, Валерий Брюсов с его «Демоном», Сологуб, Булгаков, дебилы Зощенко, Андрей Платонов с «Котлованом» на месте Пушкинского Дома... И надо всеми возвышается угрюмый замок Достоевского. Его романы – Желтые Дома. Погрузившись в угарный хаос русского характера, исследо-

вав отклонения его, Достоевский отчетливее других выразил все существенное в понимании России и русского народа. Пушкинский Дом у Достоевского стал Желтым (Мертвым) Домом, грезящим о Пушкинском Доме» [2, с. 10–11].

В тесной взаимосвязи с центральной темой произведения оказалась и его жанровая атрибуция. Суффикс «-щин-», существующий только в русском языке и семантически окрашенный, используется для обозначения явлений обобщающего характера. В одной из глав автор, основываясь на материале русской литературы и культуры, заключает: «“Щина” – это вам не “изм”. Достоевщина, есенинщина, сталинщина радикально отличаются от байронизма, гитлеризма и ницшеанства. <...> Когда суффикс “щин” <...> сопровождал “пугачевщину” или “бионовщину”, это одно дело, но когда “щинили” культуру, тем самым низводя ее до явления иного рода и порядка, преобразая, наконец, в нечто, ничего общего с культурой не имеющее, – тут вылезало что-то дьявольское» [2, с. 119–120]. При анализе культурных явлений (в том числе и мирового масштаба) угол зрения Буйды, как правило, смещен на специфически русское, отличающее эту нацию от других. Автора интересуют истоки русского национального характера, но прямых ответов на свои вопросы он не находит. Видимо, эта «щина» «одна из бездн русского характера, не подчиняющаяся логике, и в течение всего романа Буйда констатирует эту уникальность. Авторские наблюдения, как и жанровое определение романа, удивительно точны, что, безусловно, стимулирует читательскую мысль.

Произведение **Владимира Соловьева «Post Mortem. Запретная книга о Бродском»** (2006) имеет жанровое определение *романа с автокомментарием*. Стратегия автора во многом сходна со стратегией Дружникова, однако различий значительно больше. Во-первых, Бродский у Соловьева предстает действительно как персонаж романа, с которым ведет диалог главная героиня; во-вторых, автор больше мифологизирует образ поэта, нежели развенчивает мифы. Структура «Post Mortem» достаточно сложна. Роман состоит из 3-х частей:

- 1) художественная часть «Фрагменты великой судьбы. Запретная книга о Бродском»;
- 2) автокомментарии;
- 3) приложения.

Условность художественности в первой части обусловлена тем, что Бродский как персонаж книги очень похож на реального Бродского, которого знал автор. Однако знак равенства поставить

нельзя, несмотря на то что автор постоянно провоцирует читателя сделать это, обильно одаривая героя фактами биографии поэта. Собственно, главной героиней данной части является Арина, от ее лица и ведется повествование. Биография Бродского подвергается двойной перекодировке: представлена как интерпретация Арины, так и авторская.

Наибольший интерес представляет вторая часть романа, содержащая автокомментарий. В ней писатель во многом берет на себя задачу литературоведов и довольно подробно анализирует содержание произведения и даже собственную авторскую стратегию: «Потребность <...> в комментарии возникла по причине двойного авторства “Post mortem”, а вместе с этим комментарием – даже тройного: рассказчица по имени Арина, т. е. лжеавтор, реальный автор, т. е. Владимир Соловьев, и комментатор, тот же Владимир Соловьев, хотя и не совсем тот» [10, с. 293]. Однако полностью доверять авторским комментариям читатель тоже не может, в силу того что они написаны не столько от лица автора, сколько от его alter ego, именуемого Владимиром Соловьевым. Он также является одним из полноценных персонажей романа. Постмодернистская многоуровневость и многоплановость повествования обеспечивается еще и совмещением двух типов письма – линейного (первая часть) и ризоматического (вторая и третья части).

Автор полностью отрабатывает избранный (изобретенный) им жанр. Атрибуция «роман с автокомментарием» отражает формальную сторону организации текста, однако в одном из комментариев упоминаются жанровые определения, раскрывающие его содержательную сторону: «В компьютерных черновиках рукописи находим подзаголовки, отвергнутые автором: *роман-сплетня*, *роман-скандал*, ибо выглядели бы амбициозно или даже претенциозно» [10, с. 310]. Так или иначе, все эти жанровые определения адекватно отражают суть романа.

Наконец, в третьей части – Приложения – приводятся 4 эссе Соловьева, написанные в разные периоды (1990, 1978–1998, 2002, 2004 гг.). Эссе также являются составной частью романа, т. к. посвящены Бродскому или историям, с ним связанным. Во многом их содержание переключается с первой частью произведения (а местами и повторяется). Они носят второстепенный характер по отношению к основному тексту романа, т.к. не являются объектом автокомментирования. Это своеобразный «бонус», допустимый в постмодернистском тексте.

Эстетика постмодернизма, предоставившая писателям очень широкие возможности экспериментирования, позволила Соловье-

ву создать художественно-нехудожественный текст. Писательская стратегия, таким образом, находится в области паралитературы. Как показала практика постмодернизма, периферийный жанр романа с комментарием оказался вполне продуктивным и отвечает запросам нового времени и литературного процесса.

Жанр романа **Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик»** (1988) логично определить как *роман-ризома / роман в примечаниях*. Это одно из самых сложных произведений русской литературы конца XX века, т. к. это паралитературный текст, вмещающий в себя как минимум 4 пласта: литературоведческий, философский, исторический и культурологический, присутствующие в произведении на равноправной основе. Роман состоит из 949 Примечаний, и весь текст организован по ризоматическому принципу: примечания взаимодействуют между собой, дополняются, «ветвятся». Любопытно, что «Исходный текст» «Бесконечного тупика» появился только в третьем издании книги и его вторичность декларируется самим автором: «Печатаемая здесь (в третьем издании. – С.Т.) часть “Бесконечного тупика” не входит в основной текст моего произведения. Думаю, что эту часть вообще не следовало бы публиковать. <...> Настоящий текст содержит отсылки к соответствующим «примечаниям» гипертекста (номера в скобках), но в самом гипертексте нет обратных ссылок к «Основной части». «Основная часть» писалась гораздо раньше и является монотекстом, ориентированным на простое чтение. Поставленные здесь ссылки имеют, скорее, литературоведческое значение, и «нормальному читателю» ими лучше не пользоваться» [4, II, с. 1101].

Что касается содержательной стороны романа, то, если попытаться искусственно очертить границы, можно заметить, что он посвящен русской истории и литературе XIX–XX вв. Авторство всего текста условно принадлежит Одинокovu – главному герою произведения. Организованный по принципу ризомы, роман представляет собой широкую панораму русской истории, культуры, литературы и философии. Сам формат Примечаний располагает к свободному комментированию высказанных мыслей и идей, дополнению их в процессе письма. Галковский одним из первых осуществил ревизионистский подход при анализе русской истории, культуры и литературы. Задуманное автором как произведение реалистическое, оно в итоге стало классическим образцом постмодернистского романа со многими его атрибутами: тотальной иронией, интертекстуальностью, деконструкцией, деканонизацией и т. д. В одном из интервью автор признался, что его целью в процессе написания романа было желание «немного повысить интеллектуальную температуру чита-

теля» [5, с. 359]. Несомненно, «Бесконечный тупик» – крайне продуктивное чтение для читателя любого уровня подготовленности.

Творческий принцип **Питера Гринуэя** во многом основан на каталогизации, и потому неудивительно, что жанр его романа **«Золото»** (2002) легко атрибутируется как *роман-каталог*. Мультимедийность эпохи постмодерна дала возможность синтезировать различные виды искусства. В данном случае – синтез литературы и кино, т. к. роман нельзя рассматривать в отрыве от кинотрилогии Гринуэя **«Чемоданы Тульса Люпера»** (2003–2004). Думается, данный персонаж представляет собой alter ego создателя, т.к. в первом же фильме сообщается, что Тульс Люпер – писатель и коллекционер, составлял каталоги и классифицировал разные вещи. Почти всё в «люперовской мифологии» подчинено числу 92: это и количество персонажей в фильме, и количество главных событий, и количество чемоданов героя. Роман **«Золото»** повествует о содержимом одного из них. Содержание произведения – это пестрая мозаика различных историй, связанных единой сюжетной нитью: в романе рассказана история 92 золотых слитков, отлитых из ценностей жертв Третьего рейха. Каждый слиток – словно карточка каталога, за которой скрывается судьба человека или даже целой семьи. Несмотря на очевидную ризоматическую связь романа с кинотрилогией, он одновременно является самостоятельным текстом, т.к. главный герой здесь — не Тульс Люпер, а лейтенант Густав Харпи, отправившийся с золотыми слитками в итальянский город Больцано за своей дочерью.

Таким образом, роман **«Золото»** может быть рассмотрен в 2-х аспектах:

1) как часть масштабного арт-проекта, пересекающегося с кинотрилогией, и, следовательно, как один из 92 возможных текстов, повествующих о содержимом чемоданов Тульса Люпера;

2) как отдельное произведение со своим хронотопом и героями, мозаика из историй, формирующих в целом широкую панораму событий Второй мировой войны.

Каталогизация Гринуэя носит нарративный характер, что, однако, не исключает возможности использования автором ризоматических связей между составными частями. Синтезирование различных видов искусства предоставляет обширное пространство для экспериментов, которое Гринуэй активно и продуктивно использует для своего творчества.

Жанр **«Книги знаков»** (2004) **Кати Валовой** можно определить как *роман-словарь*. В книге нет четко выстроенного сюжета, она намеренно мозаична. По сути, главного героя тоже нет. Роман

написан от лица некоей героини, не названной по имени, однако благодаря этой фигуре нарратора достигается некое единство всех глав, разнородных по своему содержанию. Нарратор появляется только в первой главе «Акробат», далее повествование почти полностью обезличено. В романе всего 99 глав и они следуют друг за другом в алфавитном порядке. Содержание каждой главы (за исключением первой) сведено к словарному принципу: называя некий предмет или явление, героиня разворачивает целый клубок философско-культурологических ассоциаций. Активно цитируются книги, фильмы, песни. Достаточно причудливые, на первый взгляд, переплетения ассоциаций и смысловых кодов оправданы ризоматичностью сознания человека. Часто героиня пытается выстроить целую парадигму смыслов, привлекая цитаты и культурные знаки. Например, в главе «Башня» объектом авторской рефлексии стала данная архитектурная конструкция: «Смысл башни – в устремленности к возвышенному, в отрыве от всего приземленного. По форме башня напоминает стоящего на посту часового – феодала, обзревающего свои владения. Но еще больше это высокое строение напоминает эрегированный фаллос. Производящую силу. Это знак власти. Power Tower. В сериале “Твин Пикс” главный делец городка объясняет мальчику общественное устройство, выстраивая из подручных средств пирамиду. И себя сажает на самый верх. Именно поэтому так была шокирована Америка 11 сентября, когда были низвергнуты два небоскреба. Было попорано само величие державы» [3, с. 23].

По сути, и форма, и содержание романа свидетельствуют об осуществляемой автором каталогизации культурных знаков и культуры в целом. Ревизионистская стратегия Валовой продиктована желанием запечатлеть и в собственном сознании, и в сознании читателя наиболее актуальные знаки и символы современной культуры. Эпоха постмодерна спровоцировала хаос в сознании человека, вызванный смешением жанров, стилей, парадигм. Именно этот хаос пытается преодолеть автор, создавая собственный микрокосмос. Думается, робкая попытка Валовой заслуживает внимания, т. к. результат оказался вполне достойным – роман не рассыпается на отдельные эпизоды, а, наоборот, благодаря выстраиваемым ассоциативным рядам стимулирует читательскую мысль, подпитывая ее новыми интерпретациями давно известных знаков и символов культуры.

Жанр романа¹ **Виктора Пелевина «Шлем ужаса»** (2004) можно определить как *роман-чат*. Автор, чье творчество в целом часто

¹ Небольшой объем произведения позволяет некоторым исследователям атрибутировать его как повесть.

сосредоточено на проникновении технологий (в том числе и интернет-технологий) в жизнь человека, создает текст, который лишь по формальным признакам может быть назван романом / повестью. По сути, на бумаге воспроизведен интернет-чат, где вместо имен персонажей – ник-неймы, а весь текст организован как обмен репликами. В произведении отсутствует как таковая структура (нет ни начала, ни середины, ни концовки в классическом понимании). Тем не менее, роман имеет внутреннюю динамику и в какой-то мере драматургичен¹, т. к. постепенно герои объединяются над разгадкой общей для всех тайны: что же такое Шлем ужаса? Как и в любом другом постмодернистском тексте, в данном произведении актуализирована множественность интерпретаций при попытке дешифровки имен персонажей, сюжета и хронотопа. Некоторые из интерпретаций присутствуют в самом тексте и артикулированы персонажами, однако они не могут быть восприняты как единственно верные (это противоречило бы эстетике постмодернизма), и потому читатель неизбежно вовлечен в авторскую игру, становится «соучастником» действия. Поэтому неудивительно, что одну из наиболее интересных интерпретаций предложил пользователь интернета под ником Attacus-atlas: «После прочтения книги примерно через пару часов до меня дошло решение этой литературно-математической задачи с 8-ю неизвестными. Чат-то чатом, а в итоге MINOTAUR превращается в MINOSAUR (бык – в дракона) путём выхода Т (Тезея) из слова и заменой его на S (Sliff). Явная аллегория смерти (=рождения). Участники чата – буквы имени Минотавра и одновременно составные части его как существа, где: М (Monstradamus) – интеллект, I (Isolda) – женское начало, N (Nutsacker) – рациональное, O (Organism) – физическая природа, Т (Theseus) – душа, А (Ariadna) – интуиция, U (UGLI 666) – иррациональное, R (Romeo) – сексуальный драйв. Сам текст и есть лабиринт с параллельными пространствами» [1].

Используя экспериментальный для русской литературы жанр, Пелевин наполняет его содержанием с двойным кодом, и в результате в тексте присутствуют минимум 2 пласта:

1) пласт современности (герои находятся в виртуальном пространстве, и общение между ними происходит только посредством чата);

¹ В формате аудиокниги это произведение напоминает аудиоспектакль, т.к. исполнено различными актерами по ролям с музыкальным сопровождением.

2) пласт античности (миф о Тесее и Минотавре «вмонтирован» в текст таким образом, что и герои, и читатель вынуждены его декодировать).

Авторская стратегия в данном произведении заключается, скорее, не в создании художественного пространства, а в загадывании загадок, наиболее исчерпывающие ответы на которые известны только самому автору.

Таким образом, исходя из проанализированных текстов, можно сделать вывод, что авторские эксперименты носят не формальный характер, писатели создают по-настоящему новые жанры, которые, возможно, через некоторое время станут классическими. Подобного рода новации являются крайне продуктивными для развития литературы, т. к. позволяют расширить привычные границы текста, привлечь новые формы его репрезентации. Всё это стимулирует читательскую мысль, т. к. читатель зачастую становится соучастником автора, привлечен к со-творчеству. Эпоха постмодерна предоставила широкие возможности творческого экспериментирования, и талантливые писатели активно это используют, в результате чего литература значительно пополнилась актуальными произведениями.

Литература

1. Attacus-atlas. Интерпретация романа В. Пелевина «Шлем ужаса» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oz.by/books/more-1018267.html>. – Дата доступа: 31.07.2012.
2. Буйда, Ю. Желтый Дом. Щина / Ю. Буйда. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 496 с.
3. Валова, К. Книга знаков / К. Валова. – СПб.: Амфора, 2004. – 343 с.
4. Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик: в 2 кн. / Д.Е. Галковский. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во Дмитрия Галковского, 2008. – 1230 с.
5. Галковский, Д.Е. Магнит / Д.Е. Галковский. – Псков, 2004. – 456 с.
6. Гринуэй, П. Золото / П. Гринуэй; пер. с англ. С. Таска. – М.: Иностранка, 2006. – 399 с.
7. Дружников, Ю.И. Узник России: По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование: трилогия / Ю. Дружников. – М.: Голос-Пресс, 2003. – 656 с.
8. Пелевин, В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / В. Пелевин. – М.: Открытый Мир, 2005. – 224 с.
9. Попов, Е. Подлинная история «Зеленых музыкантов» / Е. Попов // Знамя. – 1998. – № 6. – С. 10–109.
10. Соловьев, В. Post Mortem. Запретная книга о Бродском. Фрагменты великой судьбы: роман с автокомментарием / В. Соловьев. – М.: Наталис; Рипол Классик, 2006. – 544 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЫ: ЖАНРОВО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье рассматриваются тенденции развития региональных СМИ Беларуси в начале XXI в.; акцентируется внимание на изменении функций, выполняемых местными изданиями, и социальной роли журналиста в современном информационном пространстве; анализируются тематические и жанровые особенности региональных газет.

N. Tumilovich

The article examines trends in the development of regional media in Belarus in the early twenty-first century. The focus is on changing the functions performed by local media, and the social role of the journalist in today's information space. The thematic and genre features of regional newspapers are analyzed.

На рубеже XX–XXI вв. региональные СМИ Беларуси, как и национальная медиасистема в целом, подверглись значительной трансформации. Глобальные геополитические изменения конца 1980-х – начала 1990-х гг. обусловили возникновение новой информационной ситуации на постсоветском пространстве, связанной с исчезновением партийно-идеологической монополии на функционирование СМИ и формированием нового, национального медийного пространства как сегмента общемирового рынка информации. Эволюция затронула глобальные типологические характеристики, процессы технологического производства, медиаэкономики и редакционного менеджмента, контент журналистских произведений, ориентированный в современных условиях не только на гражданскую составляющую, но и на коммерческий успех. Это, в свою очередь, обуславливает жанрово-тематическое разнообразие изданий, различные формы подачи информации, иную стилистику оформления текстов.

Региональные СМИ представляют собой традиционно сложившийся и довольно устойчивый сегмент общенациональных медиарынков. Став в результате рыночных преобразований самостоятельными субъектами хозяйствования, местные издания вынуждены модернизировать свою концепцию, активно искать пути продвижения и каналы распространения своего информационного продукта, возможности не только завоевания новой потенциаль-

ной аудитории, но и сохранения уже существующей. Вместе с тем, именно региональная пресса в наименьшей степени подверглась идейно-содержательной трансформации, во многом, по сравнению с республиканскими центральными изданиями, сохраняя черты, присущие советской журналистике.

Именно региональные СМИ играют первостепенную роль в формировании социального имиджа региона, представляя в последние годы новости об экономической, общественной и культурной жизни конкретной административно-территориальной структуры не только ее жителям, благодаря традиционной печатной версии, но и с помощью Интернета позиционируя свой регион во всемирном информационном пространстве.

Корректируя традиционную концепцию регионального СМИ, учредитель и редакция вынуждены учитывать объективные факторы: резкое увеличение объемов общественно значимой информации, динамичность социальных процессов, падение интереса и доверия аудитории к журналистике в целом за счет активного использования ресурсов нового коммуникативного пространства (социальных сетей, блогов, информационно-справочных порталов и т. д.).

Основной особенностью, обуславливающей специфику региональных СМИ, является их близость к аудитории, возможность более оперативной связи и действенного реагирования на интересы и потребности читателей (слушателей, зрителей). В центре внимания региональной прессы всегда находятся интересы местных жителей, хозяйственная и социальная жизнь района, что определяет специфичность содержания и журналистских текстов, и рекламного материала. Вместе с тем, в условиях активной трансформации общества, в том числе и экономических изменений, когда семья не в состоянии выписать или купить несколько газет и останавливает свой выбор на наиболее близком издании, районная (областная) газета должна удовлетворить потребность читателя как в локальной, местной информации, так и в глобальной, более широкого масштаба, становясь нередко своеобразным информационно-рекламным справочником. Аудитория региональных изданий максимально не сегментирована по гендерным, возрастным, образовательным, профессиональным и другим признакам, единственным формально объединяющим типологическим параметром является территория проживания читателей, что, в свою очередь, определяет концепцию местной прессы, необходимость использования политематической жанрово-содержательной и композиционно-графической моде-

лей при создании информационного продукта. Таким образом, по функциям и тематике местная пресса универсальна в большей степени, нежели любые другие типы СМИ.

Активное формирование нового сегмента СМИ – частных коммерческих изданий – обострило конкуренцию в региональном информационном пространстве. Новые издания отличаются от традиционных, в первую очередь, контентом – как правило, более масштабным, затрагивающим события и проблемы не только конкретного региона, но и страны и мира, а также более критическим осмыслением современной действительности. Частные региональные СМИ зачастую выгодно отличает более качественный дизайн, разнообразные формы подачи материала, заимствованные из западной журналистики (например, использование авторских колонок), активная обратная связь с аудиторией с помощью Интернета и мобильных технологий.

Однако и в официальной прессе, и в частных изданиях резко увеличивается процентное содержание рекламы (в том числе и с нарушениями законодательства), растет количество материалов развлекательно-справочного характера. При этом сокращается объем публикаций, отражающих реальные проблемы населения, а большинство журналистских текстов, констатирующих сложные явления и ситуации, не ориентированы на глубокое исследование. Материалы критического характера фактически исчезают со страниц изданий, особенно если их предметом являются органы исполнительной власти, государственные организации.

Функции журналистики как социального института кардинально трансформируются на современном этапе. Традиционная советская журналистика, являясь частью идеологического государственного аппарата, была ориентирована прежде всего на формирование общественного мнения. Западные традиции, повлиявшие на становление современных белорусских СМИ, четко разделяют новостную и аналитическую составляющие. Содержание и цели создания определенного продукта журналистского творчества (будь то газетный/журнальный текст, радио/телепрограмма, интернет-публикация, фотоматериал) обуславливают его формальные характеристики, то есть категорию жанра. Трансформация жанровых характеристик, синтез традиционных и новых форм подачи материала определяют степень его воздействия на аудиторию, эффективность и действенность СМИ в целом. Размывание жанровых границ таит в себе опасность более затрудненного восприятия аудиторией фактов, проблем, ситуаций, отображаемых в журналист-

ском произведении. Текст выполняет свою задачу только в том случае, если опирается на доминирующие в нем жанровые признаки, позволяя автору достичь поставленных целей, а именно: дать оперативную информацию о происходящем, осуществить необходимый анализ описываемого процесса и выявить причинно-следственные связи, породившие данную ситуацию, создать понятийно-образную картину происходящего. Наличие и взаимодействие этих целей в пределах одного текста дает в итоге возможность определить и его жанр.

Изменения в жанровой системе СМИ обусловлены не только развитием самой журналистики и влиянием на отечественную прессу западной практики, но и, в первую очередь, глобальными изменениями в жизни общества, динамичностью восприятия и осмысления информации, потребностью в комментариях не только журналистов, но и компетентных экспертов. Развитие жанров в разные периоды обусловлено конкретными социально-экономическими и политическими факторами функционирования прессы. Журналист, выбирая тот или иной жанр, ориентируется на конкретную цель выступления, масштаб материала, необходимость и глубину выявления авторской позиции.

Именно жанрово-содержательные характеристики отдельного журналистского произведения и современных СМИ в целом являются одним из основных факторов, определяющих возможность объективного отражения действительности, формирования ценностных установок и общественного мнения, активного привлечения аудитории к обсуждению актуальных проблем и конструирования социальной реальности с одновременным и равноправным участием в этом процессе власти, общества и СМИ. Наиболее полным потенциалом для эффективного взаимодействия последних обладают региональные СМИ за счет своих функционально-типологических характеристик.

Жанровая структура региональной прессы, с одной стороны, подчиняется общим закономерностям функционирования журналистских текстов на современном этапе, с другой – специфика отражаемой тематики и воспринимающей аудитории определяет особенности и частотность использования отдельных жанровых форм в районных и областных изданиях. Тематическая модель издания, как правило, сформирована довольно устойчиво благодаря повторяемости отдельных явлений в социальной жизни региона (посевная и уборочная кампании, выпускные экзамены в школах и летний детский отдых, цикл календарных мероприятий и профессиональных праздников). Жанровая же структура отдельных

номеров, как правило, не настолько стабильна, можно отметить диспропорцию в использовании отдельных жанров. Так, как правило, преобладают, как и в целом в современной прессе, информационные типы текстов. Наиболее популярными являются заметки и интервью, корреспонденции, репортажи, отчеты.

Для региональных изданий характерны публикации различного рода статистических и отчетных данных, которые нельзя отнести к полноценным журналистским текстам (показатели сельскохозяйственных, абитуриентских кампаний, сводки ГАИ и т. д.). Они, с одной стороны, насыщают полосу разносторонней информацией, но в то же время обедняют саму творческую составляющую журналистского процесса, лишают газету авторского подхода к осмыслению тех или иных фактов. То же можно сказать о популярных публикациях в вопросно-ответной форме или все более распространяющихся перепечатках и компиляциях из Интернета. Однако практически не присутствуют обзоры писем, расследования, статьи, художественно-публицистические жанры.

Выбор той или иной жанровой формы напрямую связан с возможностью реализации конкретных коммуникативных задач (общение, убеждение, воздействие, соразмышление) и осуществления функции журналистики. Если информационные тексты лишь предоставляют новые, неизвестные ранее факты, то группа художественно-публицистических жанров, к сожалению, редко встречающихся на страницах региональной прессы (очерк, эссе, фельетон, зарисовка), выполняют прежде всего воспитательную функцию, позволяя читателю соотнести собственную систему ценностных идеалов с обозначенной автором-журналистом. Таким образом, в результате исчезновения тех или иных жанровых форм журналистика в целом утрачивает свою просветительскую составляющую, превращаясь лишь в средство информирования, а зачастую рекламы и пиара.

Аналитические жанры, которые приглашают читателя к соразмышлению и формированию собственной точки зрения, также не часто встречаются на страницах региональных газет. Таким образом, СМИ формирует образ читателя, пассивно и некритично воспринимающего информацию.

Одной из основных категорий публицистического произведения является авторская позиция, четко определяющая идейно-содержательное наполнение журналистского текста. К сожалению, не всегда можно отметить наличие таковой в материалах региональных изданий Беларуси. Зачастую они представляют собой совокупность статистических официальных сводок и коротких информационных

сообщений, заимствованных из информагентств или Интернета. Журналист как лидер общественного мнения, определяющий через собственную точку зрения позиции и установки аудитории, уступает место репортеру, в лучшем случае достоверно, но без авторской оценки фиксирующему факты и события окружающей действительности. Однако именно аналитические материалы способствуют более эффективному убеждению читателя, выработке у него соответствующего отношения к жизненным событиям и явлениям.

Зависимость от дотаций из местного бюджета, характерная для большинства отечественных региональных газет, обуславливает необходимость информационной поддержки и пиара властных структур, аргументацию единственно возможной для издания позиции (государственной), преобладание в авторском составе персон власти и чиновников, а следовательно, и отсутствие разнополярности мнений, тенденциозность выражения точки зрения журналиста, постоянное выполнение требований учредителя, что зачастую создает однонаправленный поток информации (от власти к аудитории), отсутствие активной реакции читателей вследствие необъективного освещения проблем региона. Власть лишь извещает общество об уже принятых решениях, не привлекая аудиторию к их обсуждению, в итоге зачастую региональная пресса не способна служить средством диалога различных общественных групп.

В то же время возрастающая роль местной прессы в оказании рекламных услуг трансформирует традиционную журналистику, также заставляя ее отказываться от аналитической, а главное – независимой, оценки событий. Журналисты все чаще выполняют (если не напрямую, то в косвенной форме) роль копирайтеров, рекламных менеджеров, публикуя заказные материалы, даже если реклама является не коммерческой, а, скорее, социальной. На страницах местных изданий все чаще можно встретить материалы, популяризирующие те или иные местные структуры, организации, фонды, центры и т. д. Таким образом, жанрово-тематическая структура номера формируется, скорее, не с учетом ожиданий аудитории, а с ориентацией на рекламодателя или учредителя. Тем не менее, нужно отметить, что средства общения журналиста и читателя также трансформируются. Горячие линии, интерактивные опросы и голосования, социально значимые акции, безусловно, способствуют и повышению рейтинга газеты, и дополнительной саморекламе, и реализации организаторской функции журналистики. Тенденция диффузии жанров, появление новых синтетических форм, характерные для прессы в целом, также находят свое отражение в региональных изданиях Беларуси.

Активное развитие Интернета, который является основным источником сведений, а следовательно, и средством формирования представлений о социальной реальности для подавляющего количества молодого поколения, актуализирует проблемы выживания региональных газет, формирования адекватной тиражной и ценовой политики. Сложности, которые испытывает пресса в целом, характерны и для региональных изданий, однако функциональные особенности местных газет дают возможность более активно использовать различные формы связи с аудиторией, позволяя ей становиться активным участником формирования информационной повестки дня.

Наталья Федотова

СМИ И МЕХАНИЗМЫ РЕКРЕАЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

Статья посвящена историческому и функциональному аспектам становления СМИ в их взаимосвязи с механизмами рекреации. В статье рассмотрено, как развитие техники, промышленной индустрии, появление новых способов распространения информации, процесс урбанизации, изменение условий жизни и труда обусловили особое значение рекреации и распространение ее новых форм.

N. Fedotova

The main focus of the article is on the historical and functional aspects of the development of the media and its correlation with the mechanisms of recreation. The article deals with the development of technology and industry, the growing role of the media information, the process of urbanization, changes in living and working conditions and evolution of the new recreational forms.

На рубеже XIX–XX веков развитие техники, становление промышленной индустрии, появление новых способов распространения информации, процесс урбанизации, изменение условий жизни и труда обусловили особое значение рекреации и распространение ее новых форм.

Как свидетельствует история, разные рекреативные формы (конструктивные и деструктивные) успешно использовались задолго до возникновения печати и средств массовой информации. Вследствие различных факторов **выполнение рекреативных**

функций – естественное свойство журналистики, на каком бы этапе развития она ни находилась. По инициативе Цезаря для альтернативы «Acta senatus» была создана «Ежедневная ведомость» («Acta diurna publica, populi Romani»), в которой наряду с сообщениями с войны описывались публичные празднества. Немало места отводилось общественным и литературным вопросам и даже пикантным анекдотам из жизни римского общества. Каждый номер газеты переписывался в большом количестве экземпляров и получал широкое распространение по всей империи.

Содержание выходивших в эпоху реформации в Германии писем-ведомостей («Zeitungsbriefe»), помимо политических сообщений, составляли известия об эпидемиях, о «чудесах природы», кровавых дождях, чудодейственных реликвиях [1].

В XVII веке по причине цензурных ограничений, вынужденные молчать о политических делах и парламентских заседаниях, газеты писали о несчастных случаях, убийствах, чудесных происшествиях, в которых немалую роль играли русалки, ведьмы и проч.; при недостатке материала авторы обращались к перепечатке рассказов из Библии. В начале XVIII века в Англии зародилась новая отрасль журналистики – так называемые моральные еженедельники «The Tatler» («Собеседник») и «The Spectator» («Зритель»), рассуждавшие обо всех вопросах, которые вызывали интерес у общества: о восточной литературе, о переселении душ, о комических сторонах повседневной жизни, родимых пятнышках и французских башмачках [1].

Журналы периода так называемого российского просвещения (1760–1780-е гг.) позволяют судить о том, что их издатели, в первую очередь, обещали предоставить читателю и приятную, и полезную информацию, поведать в часы досуга и познавательное, и развлекательное. В 1759 году начал выходить журнал «Праздное время, в пользу употребленное», тематику которого, помимо прочего, составляли разговоры о царстве мертвых великих мудрецов древности, исторические статьи, переводы из английского «Зрителя». В начале 1760-х при Московском университете возникли литературные журналы, организованные М.М. Херасковым: «Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намерение» – одной из их задач было увеселение публики.

В 1769–1770 годах Екатериной II, по примеру европейских моральных еженедельников – «в улыбчивом духе», был создан сатирический журнал «Всякая всячина». Журналы «И то и се», «Ни то ни се», «Полезное с приятным», «Вперемежку», «Смесь» и другие также усвоили легкий и веселый тон, юмористическую форму для

своих публикаций. Например, «И то и се» учил своих читателей житейской мудрости и развлекал, публикуя анекдоты, народные песни и пословицы. Содержание издания «Полезное с приятным» составляли преимущественно переводы нравоучительных статей из заграничных еженедельников.

Деятельность Н.И. Новикова стояла особняком в ряду прочих издателей того времени. О его журнале «Трутень» читатели отзывались так: «ваши сочинения имеют в себе меньше увеселения, но больше пользы...» [2]. Полезное и серьезное в журналах Новикова брало верх над забавным и легким, в них публиковались фельетоны, сатирические портреты конкретных людей, чьи имена не назывались, но легко угадывались. Кроме сатирических журналов, Новиков издает журналы тематические. Например, «Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета», который можно считать первым изданием, адресованным женской аудитории. В журнале публиковались произведения приятные и занимательные: переводы, анекдоты, загадки, песни, эпиграммы, шарады. С 1782 по 1786 годы Новиков издавал приложение к газете «Московские ведомости». Литературный журнал «для забавы или удовольствия», который назывался «Городская и деревенская библиотека, или Забавы и удовольствие разума и сердца в праздное время, содержащая в себе как истории и повести нравоучительные и забавные, так и приключения веселые, печальные, смешные и удивительные».

Приведенные примеры доказывают, что **рекреативная деятельность журналистики изначально носила амбивалентный характер**. С одной стороны, рекреативная компонента содержалась в текстах, которые учили житейской мудрости, рассказывали библейские, нравоучительные, приключенческие истории, передавали народные песни и пословицы, забавляли и развлекали анекдотами, обращаясь к комическим сторонам повседневной жизни. С другой стороны, на том далеко не массовом этапе развития прессы наблюдался стабильный интерес к скандальной и сенсационной тематике, рассказам о переселении душ, кощунстве, бесчестии, преступлениям, проблемам сексуальных отношений и т.п.

В начале XIX века произошел переломный момент превращения журналистики из любительского занятия в профессию, когда Н.М. Карамзин – редактор журнала «Вестник Европы» – стал получать регулярное высокое жалованье. С этого времени журналистика начала приобретать черты влиятельного и прибыльного предприятия. Как прибыльное и профессиональное дело, журна-

листика не могла пройти мимо потребностей общества в рекреативной информации.

«Северная пчела», одним из издателей которой был Ф.В. Булгарин, стала первой частной газетой политического содержания, и при этом коммерческим изданием, поэтому создавалась с оглядкой на читателя и его вкусы. В газете были постоянные рубрики: критика, прежде всего литературная, фельетоны, рассказы, стихи. Много места занимали литературные новинки и салонные сплетни. Газета все время стремилась сообщать сенсации, эксклюзивную информацию. Булгарин, будучи известным литератором и издателем, проповедовал «здравый смысл» в литературе, который сводился к нехитрому правилу: если ты пишешь, тебя должны читать. Пусть сначала придется подстроиться под вкусы публики, но, завоевав ее доверие и интерес, ты сам начнешь диктовать моду. Он полагал, что, в первую очередь, важны интерес публики, популярность и коммерческий успех, поэтому не стеснялся говорить о тиражах и гонорарах, которые, с его точки зрения, есть показатели успеха.

О.И. Сенковский, создавший популярный в XIX веке журнал «Библиотека для чтения», придерживался следующих правил: объемом материалов должен быть небольшим, а стиль публикаций легким, ироничным. Его журнал обращался не к социальному или профессиональному опыту, а к чувствам. Публикации каждого номера подбирались таким образом, чтобы каждый член семьи мог найти что-нибудь для себя: отец семейства мог познакомиться с политическими новостями, мать – прочитать заметки о ведении хозяйства, дочь – насладиться чувственными стихами и модой [3, с. 86]. Все это подавалось тоном благополучного и миролюбивого балагурства. Такой стиль был выбран не случайно: он давал читателю возможность расслабиться, погрузиться в состояние эмоционального покоя и комфорта.

Следует отметить, что журналы и газеты развлекали и отвлекали читающую публику не только сплетнями, сенсациями и сообщениями о балах. В России одним из лучших журналов того времени был «Московский телеграф» Н.А. Полевого, который вбирал «все умственное движение страны» и писал на широкий круг тем – от новых достижений в области науки, обзора событий международной жизни до новинок литературы. Во Франции на всех вечеринках высшего света оживленно комментировались мнения «*Journal des Debats*» по различным злободневным вопросам. В 1830 году «*Debats*» опубликовал несколько рассказов, а потом взялся печатать и крупные литературные формы: в нем появились романы

«Парижские тайны» Эжена Сю, «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» Александра Дюма-отца и тем самым упрочили популярность авторов.

В этот исторический период в США произошла так называемая «коммерческая революция» прессы, обусловленная многими факторами: переменами в социальной сфере, которые способствовали повышению образованности читательской аудитории; формированием газет в качестве предприятий прибыльного бизнеса, а также технологическими новшествами. Есть мнение, что, помимо перечисленных факторов, одной из причин возникновения «пенни-пресс» – предшественницы «желтой прессы» – стала необходимость предоставления широкой публике новых видов развлечений [4, с. 64]. Появление «центовых» газет стало значимым социально-культурным феноменом, связанным с процессом зарождения массовой культуры.

Первые издания такого типа – «New York Sun» и «New York Herald» – привлекали читателей, публикуя так называемые *human-interest stories* («истории человеческого интереса») – газетные материалы, которые «...больше ориентируются на пробуждение эмоций (сострадание, пафос, юмор, тревога, любопытство), чем на освещение достоверных событий» [4, с. 69]. В них рассказывалось о преступлениях, происшествиях, скандалах в высшем свете, семейных драмах, то есть о том, в чем человек «лучше всего раскрывает свои фантазии и капризы». Собственно, с этих изданий в Америке начала развиваться «желтая пресса».

Старания легендарных издателей Дж. Пулитцера и У.Р. Херста укрепили позиции «желтой» журналистики. Основным принципом организации работы Пулитцера была политика новостей, которые следовало подавать настолько красочно, насколько это возможно. Искусно используя на страницах «New York World» драматизацию новостей, Пулитцер успешно практиковал *stories*, к которым добавлялись редакционная страница, забавные истории, сцены нравов, рассказы о полицейских буднях.

У.Р. Херст главным предметом журналистики считал эксплуатацию любопытства публики в том, что касается самых глубин человеческой психики и проблем сексуальных отношений. Правила, которые в 1927 году он рекомендовал своим журналистам, стали хрестоматийными постулатами «желтой прессы» и сегодня не утратили актуальности: «Читатель интересуется, прежде всего, событиями, которые содержат элементы его собственной примитивной природы. Таковыми являются: самосохранение; любовь и

размножение; тщеславие. Элемент самосохранения содержится во всех информациях об убийствах, самоубийствах, несчастных случаях, драках, а также в сообщениях о здравоохранении, о продуктах питания, об алкоголе. К теме «любовь и размножение» следует отнести описание свадеб, сексуальные скандалы, разводы, любовь втроем, романтические истории об исключительных успехах, достигнутые на почве любви, драмы на почве ревности – короче, все интересное в вопросах пола. Тщеславие вызывается таинственным во всей этой истории. ...*Мы отвергаем либо совершенно обходим молчанием все, что является только важным, но неинтересным» (курсив мой. – Н.Ф.)* [4, с. 109].

Одним из аспектов сенсационализма «по Херсту» было – «развлекать, развлекать, развлекать». Для этого он представлял свои газеты в виде театра: с занавесом, артистами, кулисами, который должен был каждый день привлекать все новых и новых зрителей, вызывая их волнение и восторг. Десятилетия спустя социолог Н. Постмен справедливо заметит: «В Америке бог благосклонен ко всем, кто обладает талантом и при этом соответствует развлекательному формату» [5, с. 13].

Поскольку принципы бульварной журналистики сделали ее весьма выгодным коммерческим предприятием, вскоре они оказались востребованы европейскими издателями и журналистами. «Желтая» журналистика в Великобритании развивалась по американскому образу и подобию. С 1881 года – начала выпуска первой развлекательной газеты «Tit-Bits» – в основу редакционной политики многих изданий была заложена ориентация на массовые вкусы. Особенно преуспели в этом братья Хармсворты, начавшие свою деятельность с издания «желтых» журналов, а затем газет «Evening News», «Daily Mail» и «Daily Mirror».

Историки отмечают особенность английской прессы конца XIX – начала XX веков – это культ личностей, господствующий во всех газетах. «Культ этот относится как к членам королевского дома, так и к каким-нибудь мелким кафешантаным певичкам. Ежедневно газеты всех направлений обстоятельно описывают туалеты его величества, фасон его шляпы, цвет его галстука, вид ее величества на корсо, ее карету, ее манеру держать молитвенник, опускать глаза и прочее; все придворные происшествия пространно комментируются. Рассказываются подробности из личной жизни министров, спортсменов, аристократии, артистов и артисток всех оттенков и даже преступников и мошенников; и все это изображается с добросовестностью и серьезностью, заслуживающих лучшего применения» [1, с. 122].

Сходные процессы формирования массовой журналистики проходили и в дореволюционной России. Вторая половина XIX века стала периодом, благоприятным для появления нового типа издания, призванного не сменить сложившийся тип качественной газеты, а занять свою собственную нишу в сфере российской печати. Благодаря низкой цене, высокой информационной насыщенности, сенсационности, наличию иллюстраций, доходчивой форме и броским способам подачи материалов, умению приспособиться к запросам массового читателя, такие газеты, как «Петербургский листок» (1864), «Петербургская газета» (1867), «Московский листок» (1881), «Газета-копейка» (1908) быстро приобрели популярность.

Так, к началу XX века сформировался особый тип прессы, в которых на спорт, преступления, скандалы и иллюстрации отводилась половина газеты [6, с. 299–300]. В качестве основных компонентов тематики американской прессы на 1901 год исследователем Д. Уилкоксом зафиксированы следующие: смесь – 22,2 %, политическая информация – 12,8 %, преступления, скандалы, светские сплетни – 11 %, спорт – 10,2 %, иностранные новости – 2,4 % [4, с. 109]. К. Ясперс в книге «Духовная ситуация времени» поясняет целесообразность данной тенденции так: пресса, чтобы обеспечить сбыт, должна учитывать инстинкт миллионов; сенсация, вульгарность, доступная рассудку большинства, отказ от всех требований к читателю ведут к росту тривиальности и грубости [7, с. 115].

Массовое производство – массовое потребление – средства массовой информации – массовая культура: так выглядит связь экономической и социально-культурной сфер общественной жизни того периода. СМИ, являясь одновременно и продуктом, и средством трансляции массовой культуры, берут на себя роль поставщика «духовной пищи». При этом они в большинстве случаев ориентированы на товар, удовлетворяющий рекреационные запросы аудитории, именно в этом состоит его ценность для потребителя.

Учитывая социальные, культурные, психологические трансформации, которые происходили в конце XIX – начале XX веков, следует уяснить функциональный аспект массовой культуры и средств массовой информации как механизмов рекреации.

Во-первых, процесс урбанизации породил у людей эмоциональный дефицит и, соответственно, необходимость его компенсации. Новые горожане оказались вырванными из привычной деревенской культурной среды в совершенно чуждой для них социальной и эмоциональной ситуации. Изменился характер связей между людьми. Вместо персонифицированных контактов – анонимность; уни-

фикация поведения, динамичный ритм жизни и искусственная, не природная среда обитания – вот далеко не полный перечень причин эмоционального дефицита, который необходимо было компенсировать. Психологи отмечают, что «одним из наиболее очевидных социально-психологических изменений, порождаемых процессом урбанизации, оказывается тенденция торможения эмоциональной реакции, проявляющаяся в общении, в той несравнимо более сдержанной манере психологического контакта с другими людьми, которая отличает горожанина от сельского жителя» [8, с. 146].

Во-вторых, город формировал новую психологию, для которой «характерно разнообразие впечатлений, жажда все новых впечатлений, отсутствие глубины и содержательности переживаний» [9, с. 220–222]. Чувства и переживания, связанные с адаптацией к новым условиям, заставляли ощущать эмоциональный дискомфорт, повышали эмоциональную возбудимость, психофизическое напряжение и уровень агрессивности: «Потребность в развлечениях и зрелищах ...рождена радикальной сменой культуры сакральной культурой профанной, светской. Получая свободу и устремляясь к новым формам социальной жизни, люди оказывались в состоянии перманентного возбуждения» [9, с. 524]. При этом устройство общества предоставляло человеку все меньше приемлемых способов для изживания деструктивных эмоций и напряженности. Людям требовалось некое средство, которое снимало бы психологический стресс, давало бы возможность отдохнуть от социальной ответственности, от постоянного личностного выбора, растворяя в толпе читателей бульварной прессы или потребителей перечень рекламируемых товаров и услуг.

В-третьих, были необходимы образцы поведения в новой среде, общие представления и верования, наглядные примеры благородства и трагизма, видимость упорядоченности мира и приобщение к тайнам светской иерархии. В патриархальном обществе мифология и религия в значительной степени регулировали и определяли повседневную жизнь людей. Фольклор, сказки, песни, массовые праздники и другие традиционные обряды сопутствовали человеку на протяжении всей его жизни. Они подсказывали, каким человек должен родиться и умереть, как ему следует принимать превратности судьбы и т.п.

Все это меняет свой характер в условиях урбанистического общества, что обуславливает возникновение массовой культуры и бульварной литературы в частности, которая (до и после появления массовой журналистики) учила (и учит) человека, что считать

добродетелью, а что – грехом. «Начало индустриализации страны, постепенное перемещение основной массы населения из сельской местности в города сразу же вызвали к жизни популярную массовую продукцию. ...Натан Пинкертон, дамские романы, бульварный театр, приключенческий кинематограф отечественного и зарубежного происхождения господствовали на культурном рынке сначала России, а затем и Советского Союза» [10, с. 24–25].

Если в прежние эпохи монополия на управление массовым сознанием принадлежала государству и церкви, то теперь в соперничестве за власть над сознанием и поведением человека, который постепенно превращался в потребителя, вступили производители массовой информации, товаров и услуг. В новых условиях актуальными стали задачи стандартизации социально-культурных установок, интересов и потребностей, формирования интенсификации процессов манипулирования поведением человека, его притязаниями и идеологическими ориентациями.

Литература

1. Саламон, Л. Всеобщая история прессы / Л. Саламон // История печати: Антология: Т. 2. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 419 с.
2. Березина, В.Г. К вопросу о Н.И. Новикове как издателе сатирических журналов / В.Г. Березина // Журналистика и литература; ред.-сост. К.М. Накорякова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. – 289 с. – С. 88–98.
3. Саенкова, Л.П. Массовая культура: Эволюция зрелищных форм / Л.П. Саенкова. – Минск: БГУ, 2003. – 123 с.
4. Михайлов, С.А. Журналистика Соединенных штатов Америки / С.А. Михайлов. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 447 с.
5. Postmen, N. Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show-business / N. Postmen. – NY, 1985.
6. История печати: Антология. Т. 1 / сост. Я.Н. Засурский, Е.Л. Вартанова. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 494 с.
7. Ясперс, К. Призрак толпы / К. Ясперс, Ж. Бодрийар. – М.: Алгоритм, 2008. – 272 с.
8. Парыгин, Б.Д. Научно-техническая революция и личность / Б.Д. Парыгин. – М.: Политиздат, 1978. – 186 с.
9. Хренов, Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
10. Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры: сб. / сост. К.Э. Разлогов. – М., 1994. – 116 с.

ПРЕССА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена проблеме дизайна современных детских периодических изданий. Автором рассматриваются этапы становления композиционно-графической модели белорусской детской газетно-журнальной периодики, исследуются тенденции оформления периодических изданий для детей в современных условиях трансформации культурного пространства Беларуси.

S. Kharytonova

The article is about the design of modern children newspapers and magazines. It is also analyzed the periods of decorating of children editions as well as the tendencies of the design of children periodicals in space of visual culture.

В условиях развития социально-экономического и информационного пространства Беларуси в конце XX – начале XXI вв. важным ресурсом роста благосостояния страны и определения ее роли в мировом сообществе сегодня становится формирование высокого интеллектуального, нравственного и культурного потенциала детей. Одним из основных факторов его развития является эффективная система печатных средств массовой информации, способная удовлетворять информационные и эстетические потребности подрастающего поколения.

Современный период развития белорусского информационного пространства характеризуется глобальными процессами распространения информации, развитием новейших коммуникационных технологий, проникновение которых во все сферы человеческой деятельности сопровождается значительными изменениями в сфере детской периодической печати, связанными с существенной модернизацией графического оформления газет и журналов. Если в 20–30-е гг. XX века зарождаются основные черты композиционно-графической модели детского издания, в 50-е гг. наблюдается активный процесс обновления художественного языка, в 70–80-е гг. формируется система композиционных и графических приемов оформления, облегчающих ориентацию ребенка в номере издания, то в конце XX – начале XXI столетий главным в моделировании газеты и журнала для детей выступает разработка запоминающегося «лица» издания.

Дизайн детской прессы становится неотъемлемой частью современной визуальной культуры. Посредством дизайна изданий в белорусском информационном пространстве разворачивается коммуникация между оформителями и читателями, которые ищут в прессе не только полезную информацию, но и актуальные визуально значимые образы, вызывающие эмоциональное переживание у детской аудитории. Контрастные цвета, красочные иллюстрации, броские заголовки, приветливые рисованные герои и названия современных газет и журналов для детей: «Умняша», «Тотоша», «Рюкзачок», «Дюймовочка», «Познайка», «Тигра», «Шапокляк» легко притягивают читательский взгляд к номеру, вместе с тем увеличивая коммерческое значение визуального образа печатного издания. Американские теоретики дизайна Дж. Глоаг и Ф. Эшфорд подчеркивают, что важнейшей проблемой оформителя является примирение его социальных и эстетических идеалов с долгом помочь клиенту или работодателю получить прибыль [1, с. 193], что выражается в применении различных графических средств, демонстрирующих потенциальному читателю визуальные преимущества одних газет и журналов перед другими, с целью сформировать на подсознательном уровне установку на их приобретение.

Трансформация индивидуального образа современного детского издания происходит не только в условиях изменения социальной и экономической сферы, но и на фоне модификации предметного окружения общества, качественных параметров его функционирования. Белорусское информационное пространство заполняют многочисленные визуальные произведения и визуально значимые изделия, которые создают особый «визуальный фон» общества, его визуальную культуру [2, с. 200]. Человек обращает внимание на окружающие образы, способные воздействовать на его восприятие, развивающие умение их анализировать и интерпретировать. И хотя на предметный мир как на средство эстетического воспитания ребенка люди обращали внимание с давних времен: в эпоху Возрождения в Италии был основан «Дом радости», в котором красота архитектуры и окружающей обстановки вызвала «благостное состояние души», способствуя воспитанию детей; на рубеже XVII–XVIII веков поощрялось воспитание в гармонии с природой, взаимоотношения со средой быта; в XVIII–XIX веках предметная сфера осознавалась как важное средство развития ребенка в коллективе [3, с. 18], сегодня возрастает интерес к индивидуализации композиционных решений, поиску оригинального графического лица издания, эстетизации его внешней формы. «Дизайн выступает, – ут-

верждает философ Н. Мосорова, – как «овеществление» ценностей духовных, реализация в дизайнерской форме сущностного содержания эпохи» [4, с. 4]. Целью художественно-проектной деятельности становится «продуцирование эстетических ценностей в продуктах социального производства и обеспечение динамики обмена эстетических ценностей как условия воспроизводства и развития культуры» [5, с. 26-27]. Композиционно-графическое моделирование детской прессы, таким образом, представляет собой процесс формирования эстетической культуры читательской аудитории, проявляющейся в распространении эстетических ценностей, образов и идеалов визуальными средствами дизайна.

В оформлении современных отечественных газет и журналов для детей отмечаются две тенденции. Первая связана с применением дизайнерами ряда изданий традиционных белорусских подходов к расположению акцентных элементов на странице и выбору иллюстративных решений. К числу журналов, основными качествами которых выступают художественная полноценность и емкость образов, ясность, простота и выразительность, относятся издания для дошкольников и младших школьников: «Детские сказки», «Детская книжка-малышка», «Рюкзачишка», «Вясёлка». Ясная и доступная восприятию читателя композиционная схема, отчетливое выделение центра крупным контрастным пятном, глубокое пространство, состояние живого движения отвечают реалистичному языку произведений. Рисунки от простых форм, имеющих познавательное значение, приобретают более сложное символическое содержание. Они сопровождают текст по сюжетной и ассоциативной линиям. Метафорические иллюстрации, обобщая мысли автора и остро выражая смысл произведения, учат читателя глубже мыслить и находить истинные идеи за теми, что лежат на поверхности. Среди них – иллюстрации настроения или состояния, которые сопутствуют стихотворным произведениям изданий (стихи и поэмы журналов «Рюкзачок», «Вясёлка»), аллегорические рисунки – передающие мысли автора иносказательно, иллюстрирующие прозаические тексты (журналы «Крынічка», «Кваждыква»). На страницах журнала «Вясёлка», к примеру, используется выразительный художественный язык в изображении обитателей белорусской флоры и фауны, народных костюмов, быта, характерного для деревни прошлых веков. Художники журнала сохраняют преемственность и традиции в динамичном, пластически выразительном исполнении рисунков, которые вдохновляли в советское время таких мастеров, как А. Замай, Е. Змитрович, Ю. Пучинский.

Профессиональные иллюстрации, соответствующие содержательным моделям изданий, развивают у школьников эстетический вкус и способность замечать прекрасное, повышая общую эстетическую ценность прессы.

Наиболее многочисленную группу на рынке белорусской детской печати представляют коммерческие развлекательные издания нового поколения (журналы «Тотоша», «Мишутка», «Тигра», «Незнайка», «Детская газета»), характерной чертой которых является изображение трафаретных, непропорциональных, статичных рисованных персонажей. Художественные образы не выражают любовь и тепло души создавших их художников. Характерные черты – огромные глаза, толстые контуры силуэтов и кричащие цвета – не соответствуют уровню эстетического восприятия дошкольника, который осознает вещь целиком, узнает предметы в действительности и на изображении по наиболее характерным деталям, обращая внимание на главное и отбрасывая все второстепенное [6, с. 17], [7, с. 193]. Использование множества ненатуральных красок не согласуется с психологическими особенностями читательской аудитории, с содержательным наполнением внутренних страниц, которое требует ненавязчивых цветовых решений, и концепцией изданий, рассчитанной на познание основ окружающего мира дошкольниками, воспитание их творческих и интеллектуальных способностей.

Диспропорциональность силуэтов, разрозненность композиции, слабая перспектива, пестрота указывают на недостаток опыта и профессионализма оформителей журналов, свидетельствуя о схематичной и шаблонной манере создания, отказе художников от тщательной прорисовки типичных деталей, реалистичности изображения, обо всем, что необходимо, чтобы быстро выпустить издание и получить прибыль. Классические требования к оформлению изданий для детей – ясность, простота и выразительность – в изданиях «Мишуткины сказки», «Посмотри и раскрась», «Сказка на ночь», «Умняшины книжки», «Бим-бом», «Дюймовочка», «Мамино Солнышко», «Досуг для малышей» не соблюдаются, что позволяет прогнозировать тенденцию масштабной комиксации детских журналов, которая уже не менее двух десятилетий наблюдается на многих зарубежных рынках детской прессы (российский журнал «Лунтик», украинский «Профессор Крейд», американский «Fun for kids», английский «Pocket world»).

Проблема снижения художественного уровня детской прессы обострилась в процессе модернизации настольно-издательских систем в середине 90-х гг. XX века: появились широкие возможности

для воплощения различных оформительских идей на страницах прессы для детей. Новейшие технологии обработки изображений (Adobe Photoshop, Corel Photo-Paint, Fractal Design Painter), полиграфического дизайна (Adobe Illustrator, Corel DRAW, Macromedia FreeHand) и компьютерных издательских систем (Adobe PageMaker, QuarkXpress Corel Ventura, Microsoft Publisher, Adobe InDesign) инициировали возникновение новых подходов к использованию образно-выразительных средств в детской газетно-журнальной периодике. Вместе с тем, совершенствование компьютерных графических программ не обеспечило повышение художественного уровня прессы. Наоборот, упрощение способов оформления детских газет и журналов привело к появлению большого количества изданий со схематичным изображением рисунков, непрофессиональными приемами фотоиллюстрирования, ошибками в композиционном размещении фотографий, избыточностью цветовых акцентов на страницах, нарушением целостности цветовых композиций, несоответствием иллюстративно-цветовых моделей изданий их типу.

Периодика для детей с низким художественным уровнем графики образует специфический визуальный фон, который не позволяет школьнику разобраться во множестве упрощенных образов, сюжетов и символов, не создает благоприятных условий для эстетического развития и совершенствования читателя в сфере визуальной культуры Беларуси.

Происходящие процессы преобразуют привычные белорусские идеалы-образы, основанные на этнокультурном опыте и традициях, меняя их на глобальные, сформированные в условиях развития мирового информационного пространства. Преобладающей опасностью для подрастающего поколения в этих условиях становится замещение национальных эстетических ценностей и идеалов зарубежными, распространяемыми в сфере массовой визуальной культуры, что становится причиной превращения читателя в потребителя информации, удовлетворяющего не духовные, а потребительские запросы, и, как следствие, — разрыва культурных связей между младшим и старшим поколениями, выражающегося в существенном различии их нравственных и эстетических ценностей.

Сегодняшняя целевая аудитория детской прессы — приверженцы необычного содержательного и оформительского решений, зачастую провокационных и выходящих за рамки дозволенного. Создатели детской периодики не могут позволить себе пойти на поводу у своей аудитории. В то же время важно создать занимательную и оригинальную композиционно-графическую модель, которая от-

вечает специфике их восприятия, развивает и воспитывает эстетическую культуру. Законы рынка сегодня все больше подчиняются неклассическому правилу маркетинга «предложение формирует спрос». Если периодика желает иметь эрудированного читателя, она должна прививать ему определенные знания, повышать его культурный уровень, развивать эстетическое видение читателя, придерживаясь выбранного десятилетия назад пути просвещения, обучения и воспитания. Белорусская традиционная художественная культура обладает огромным духовно-нравственным и эстетическим потенциалом. В ней воплощены образы, веками служившие основой воспитания и просвещения юных белорусов. Именно эти идеалы-образы должны применяться в иллюстративном оформлении современной периодики для детей, создавая преграду замещению национальных визуальных традиций зарубежными. Повысить эстетическую ценность прессы способны профессиональные рисунки художников с динамичной цельной композицией, органично вписывающиеся в текстовый комплекс, соответствующие его содержанию, развивающие в читателе эстетический вкус и умение замечать прекрасное. Преемственность в художественном оформлении белорусской детской печати создаст условия для обогащения духовного мира детей, развития их мышления и творческих способностей, приобщения к духовным и эстетическим идеалам их родителей. Это не означает, однако, что детские газеты и журналы должны игнорировать новые способы и формы воплощения информации на полосах. Периодическое издание для детей сегодня должно выступать как печатное средство массовой информации, которое вводит ребенка в мир современной культуры в нравственном, эстетическом, духовном и интеллектуальном планах, развивает гармоничную и творческую личность, а также устраняет разрыв между поколениями в передаче традиции освоения литературной культуры.

Литература

1. Глазычев, В. О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – 192 с.
2. Розин, В.М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В.М. Розин. – 3-е изд., стер. – М.: URSS: КомКнига, 2006. – 224 с.
3. Пантелеев, Г.Н. Детский дизайн: художественное творчество в детском саду, начальной школе и семье: моделирование, проектирование, конструирование, оформление интерьера / Г.Н. Пантелеев. – М.: Карапуз-Дидактика: Сфера, 2006. – 192 с.

4. Мосорова, Н.Н. Философия дизайна: социально-антропологические проблемы: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Н.Н. Мосорова; Урал. гос. архитектур.-художеств. акад. – Екатеринбург, 2001. – 36 с.
5. Чижиков, В.В. Дизайн в системе культурных ценностей: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 / В.В. Чижиков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2006. – 36 с.
6. Ганкина, Э.З. Художник в современной детской книге: очерки / Э.З. Ганкина. – М.: Совет. худож., 1977. – 216 с.
7. Конашевич, В.М. О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма / В.М. Конашевич; сост., подгот. текста и примеч. Ю. Молока; предисл. К. Федина. – М.: Дет. лит., 1968. – 495 с.

Ірына Хлусевіч

ФРАЗЕОЛАГІЗМ У ГАЗЕТНЫМ ЗАГАЛОЎКУ

В статье рассматривается использование в заголовке фразеологизмов как одного из наиболее эффективных способов привлечения внимания к газетному материалу. На примере белорусскоязычной газеты «Звезда» показываются некоторые приёмы их индивидуально-авторского использования, когда фразеологические единицы подвергаются различной трансформации либо же для переосмысления их значения создается специальный контекст.

I. Khlusevich

Using phraseological units in the newspaper title as one of the most effective ways of drawing attention to the newspaper material is considered in this article. On the example of Belarusian language «Zvyazda» some methods of author's individual usage are presented, when phraseological units undergo various transformation or special context for reconsideration of their meaning is created.

Задача газетнага загаловка – прыцягнуць увагу чытача, заінтрыгаваць яго. Для гэтага выкарыстоўваюцца самыя разнастайныя сродкі моўнай выразнасці, напрыклад лексічныя (*Як перапльціць паняровасе мора?* – «Звезда»), фанетычныя (*Разам з газам – «Наша ніва»*), словаўтваральныя (*Мікі Рурк камбэкнуўся* – «Наша ніва»), сінтаксічныя (*Гарэлка, кухонны нож і...* – «Звезда»). Сярод іх ці не самыя запатрабаваныя фразеалагізмы – моўныя адзінкі, якія ўжо генетычна надзелены экспрэсіўнасцю. Мала таго, пад-

зельнааформленасць фразеалагізмаў і сугучнасць іх кампанентаў са словамі свабоднага ўжывання дазваляе абыгрываць іх форму і змест, што стварае яшчэ большы стылістычны эфект.

Разгледзім тыповыя прыёмы індывідуальна-аўтарскага выкарыстання фразеалагічных адзінак на прыкладзе штодзённай беларускамоўнай газеты «Звязда».

Тут найчасцей адбываецца змяненне традыцыйнай формы агульнавядомых выразаў, што адлюстроўваецца і на іх змесце. Гэта можа быць замена фразеалагічнага кампанента словам свабоднага ўжывання, звычайна ключавым для канкрэтнага газетнага матэрыялу. Так, у загалоўку *Таямніцы прахаднога двара* («Звязда», 29.03.07) заменены прыметнікавы кампанент фразеалагізма *таямніцы мадрыцкага двара* 'інтрыгі, цёмныя справы': у артыкуле гаворка ідзе пра парушэнні, выяўленыя на мытным праходзе. У выніку на прывычнае значэнне фразеалагічнай адзінкі накладаецца значэнне, узніклае з даслоўнага разумення яго абноўленага саставу.

Яшчэ прыклад аналагічнага характару. У матэрыяле пад назвай *Залатая... палова* («Звязда», 10.02.10) паведамляецца пра ўкамплектаванасць акруговых выбаркамаў амаль на палову прадстаўнікамі партый і грамадскіх аб'яднанняў, што характарызуецца аўтарам выразам *залатая сярэдзіна* 'спосаб паводзін, пры якім пазбягаюць крайнасцей', вынесеным у крыху трансфармаваным выглядзе ў загалавак (тут і далей канкрэтнае значэнне фразеалагізма даецца па «Фразеалагічным слоўніку беларускай мовы» І.Я. Лепешава).

Асабліва эфектна, калі слова-замышчальнік мае гукавое падабенства з замененым кампанентам, як у выпадку *Ну і «Ню»!* («Звязда», 13.08.08): «Ню» – назва адной з выстаў у Віцебску, ёю і заменены апошні кампанент выклічнікавага фразеалагізма *ну і ну!*, якім выражаецца здзіўленне, захапленне.

Іншы раз структура фразеалагічнай адзінкі ўскладняецца словам (словамі) свабоднага ўжывання, што таксама ажыўляе слоўную прыроду яе кампанентаў. Параўнаем *кесару кесарава* 'кожнаму належнае, тое, чаго заслужыў хто-н.' і *Кесару – кесарава, слесару – слесарава* («Звязда», 04.04.07), дзе далучаныя да фразеалагізма словы сэнсава звязаны са зместам артыкула, а фармальна (алітэрацыяй, асанансам і абсалютна дакладнай рыфмай) з першаснымі фразеалагічнымі кампанентамі. Дадатковы камічны эфект ствараецца сутыкненнем высокага і нізкага стылей, прадстаўленых кампанентамі *кесар* і *слесар*.

Пашырэнне кампанентнага складу выразу *молада-зелена* за кошт часціцы *не* (*Молада – не зелена*) часткова мяняе яго агульнапрынятае значэнне ‘нявыпытны, наіўны па маладосці гадоў’: у артыкуле пад такім загалоўкам («Звязда», 05.09.07) апавядаецца пра ўдалую ініцыятыву беларускай моладзі.

Прыём адваротнага характару (пропуск абавязковага кампанента *не*) мяняе агульнапрынятае значэнне фразеалагізма *не за гарой (гарамі)* ‘скара, неўзабаве, у хуткім часе наступіць, адбудзецца што-н.’ на супрацьлеглае ў назве *Шрэк за гарамі* («Звязда», 05.07.11). Ужываючыся з імем папулярнага мультгероя, выраз успрымаецца спачатку як свабоднае словазлучэнне; ужо пазней, у ходзе чытання самога тэксту, прыходзіць усведамленне далёкай перспектывы стварэння беларускіх поўнаметражных 3D мультфільмаў кшталту «Шрэка».

Апускацца можа не толькі асобны кампанент, але і большая частка фразеалагізма, як у выпадку ...*І на дудзе ігрэц* (параўнаем з зыходнай формай, якая лёгка ўзнаўляецца з прычыны шырокага ўжывання гэтай фразеалагічнай адзінкі: *і шавец і жнец і на дудзе ігрэц* ‘майстар ва ўсякай справе, здатны да ўсяго’). Пакінутая аўтарам частка фармальна, ды і сэнсава, звязана з тэмай яго паведамлення («Звязда», 13.04.07) – фэстам, які зьбіраў у Мінску найлепшых дудароў з Беларусі, Польшчы і Літвы.

Часам бярэцца адна толькі структурная схема добра вядомага выразу і напаўняецца словамі артыкула, якія праліваюць святло на яго змест: *Прафесару – прафесарава, слесару – слесарава?* («Звязда», 20.06.08); *І кіраўнік, і футбаліст, і на лыжах гулец* («Звязда», 09.02.10) – апошні пра спартакіяду і конкурс аматарскай творчасці сярод работнікаў выканкамаў і структурных падраздзяленняў Гомельскага аблвыканкама. Абноўленыя такім чынам фразеалагізмы ўспрымаюцца на фоне іх першапачатковай формы і традыцыйнага значэння.

Сустракаецца і зеўгма – «прыём аб’яднання слова і фразеалагізма ў адной сінтаксічнай канструкцыі з фармальна аднароднымі, але лагічна неспалучальнымі, разнароднымі членамі» [1, с. 222]: *Не даходзяць рукі... і правяраючыя* («Звязда», 24.09.08). У выніку такога аб’яднання першыя два элементы гэтай сінтаксічнай канструкцыі ўспрымаюцца дваяка: спачатку як кампаненты фразеалагічнай адзінкі *не даходзяць рукі* са значэннем ‘няма часу, магчымасці заняцца чым-н., кім-н.’, потым як словы свабоднага ўжывання – «ствараецца камічны эфект, як гэта бывае заўсёды пры дасціпным алагізме» [тамсама].

Бывае, што выраз дэфармуецца да такой ступені, што выкарыстоўваецца толькі асобныя яго кампаненты, тыя, што падказваюць чытачу тэму газетнай інфармацыі: *Кесарава і Богава* (пра адзін выпадак няпростых стасункаў улады і касцёла ў савецкі час); *Тлустая транзітная кропка* (пра вырашэнне праблемы калініградскага транзіту, якое далася нялёгка беларускаму і расійскаму бакам). І ў такім, разбураным, выглядзе («Звязда», 12.03.10; 06.10.07) фразеалагізмы аднаўляюць у нашай свядомасці свае арыгіналы – *кесару кесарава і паставіць кропку* ‘завяршаць што-н., даводзіць выкананне чаго-н. да канца’, – якія могуць быць яшчэ і матэрыялізаваныя ў далейшым тэксце («Звязда», 06.10.07).

Значна радзей пры творчым выкарыстанні фразеалагічных адзінак іх форма застаецца некранутай, але ўмела падабраны кантэкст уносіць змяненні ў іх змест. Так, назіраецца канкрэтызацыя значэння фразеалагічнага кампанента словам свабоднага ўжывання ў загаловку *Здароўе – да лямпачкі. Энергазберагальнай* («Звязда», 09.02.12), ад чаго назоўнікавы кампанент выразу *да лямпачкі* ‘абсалютна нічога не значыць для каго-н., не заслугоўвае ніякай увагі’ ўспрымаецца і ў значэнні суадноснага з ім слова: людзям здароўе да лямпачкі, калі яны не думаюць пра смяротную небяспеку вялікай колькасці выкарыстаных энергазберагальных лямпаў.

Семантычны паралелізм, абумоўлены далейшым кантэкстам, мае месца і ў выпадку *Лебядзіная песня са шчаслівым канцом* («Звязда», 04.01.08). Пад такой назвай змешчана паведамленне пра выратаванне лебедзя з ледзянога палону. Параўнаем: *лебядзіная песня* ‘самае апошняе, звычайна найбольш значнае, праяўленне таленту, здольнасцей, дзейнасці’. У загаловку КУПАЛЛЕ АДЗНАЧЫЛІ ўСІМ МІРАМ (сам тэкст утрымлівае інфармацыю пра сольны канцэрт Ірыны Дарафеевай “Купалле Ірыны Дарафеевай”, што прайшоў у мястэчку Мір) двухсэнсоўнасці спрыяе яшчэ і графічны сродак – набор слоў вялікімі літарамі («Звязда», 26.06.07). Параўнаем з фразеалагічнай адзінкай *усім мірам* ‘супольна, усе разам’.

Актуалізуе слоўнае паходжанне фразеалагізма і яго сутыкненне з аднагучным словам свабоднага ўжывання ў адной сінтаксічнай канструкцыі: *На парадку дня – парадак* («Звязда», 24.09.08).

Розныя прыёмы індывідуальна-аўтарскага ўжывання фразеалагічных адзінак могуць выступаць у пэўнай камбінацыі. Напрыклад, у назве публікацыі *Соль беларускай зямлі і “соль” айчынай навукі працуюць на міжнародны імідж краіны* («Звязда», 29.04.08),

прысвечанай РУП «Беларуськалій», прыём выкарыстання асобнага кампанента выразу (*соль – соль зямлі* ‘цвет якога-н. асяроддзя’) спалучаны з прыёмам сутыкнення гэтага фразеалагізма і сугучнага з ім свабоднага словазлучэння *соль зямлі*, ускладненага азначэннем *беларускай*, што ў цэлым служыць абазначэннем калійнай солі.

Літаратура

1. Лепешаў, І.Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы / І.Я. Лепешаў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1998. – 271 с.

Ларыса Цімошык

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯЦЬ ЯК СВЕДЧАННЕ СПЕЛАСЦІ НАЦЫІ

В статье рассматриваются направления работы средств массовой информации по освещению жизни и деятельности личностей, почитаемых в Республике Беларусь. У каждого народа есть личности, которые внесли свой вклад в формирование ее государственности. Исторически сложилось так, что в белорусском обществе наиболее важными и уважаемыми являются люди, которые работали со словом, были просветителями. Белорусские национальные газеты пишут не только об их роли в истории, но пытаются осмыслить их творчество в современном контексте.

L. Tsimoshyk

The article describes the direction of the media on the sanctification of life and activities of individuals who are honored in the Republic of Belarus. Every nation has a personality that contributed to the formation of its statehood. Historically, that the Belarusian society, the most important and respected are the individuals who have worked with the word, were educators. Belarusian national newspapers write not only about their role in the story, but trying to understand their creativity in a modern context.

Беларуская культура дала імёны асоб, творы якіх нават праз стагоддзі вярэдзяць душы, ажыўляюць памяць і даюць магчымасць суадносіць сябе, свае справы, свае ўчынкі з прыкладам жыцця іх – тых, хто сам нёс культуру, ствараў яе і гэтым спрыяў стварэнню краіны. У кожнага народа ёсць асобы значныя і знаковыя. Таму што краіны паўстаюць не на пустым месцы – для іх ёсць падмурак, закладзены палітыкамі, прамыслоўцамі, навукоўцамі,

гісторыкамі, творцамі... Так атрымалася гістарычна, што ў беларускім грамадстве найбольш важнымі і шаноўнымі асобамі сталі тыя, хто працаваў менавіта са словам, людзі, якія былі, па сутнасці, асветнікамі.

Апошнія некалькі гадоў нам ёсць каго ўшаноўваць і па кім ме-раць сябе: быў год Караткевіча, Багдановіча, у 2012 годзе беларускае жыццё ўспрымаецца ў святле тэм Янкі Купалы і Якуба Коласа ды праз думкі аб адметнасці беларускай культуры, якія адстойваў Максім Танк.

Мы ўмоўна кажам: «Год Купалы, года Коласа, год Танка». Але памяць пра гэтых асоб патрэбна не на год. Іх словы прамоўлены не на год. Іх творчасць, хоць і была звязана з пэўнымі гістарычнымі перыядамі, паставіла пытанні, актуальныя для краіны і цяпер. Творы іх будуць актуальныя, пакуль краіна будзе існаваць. Таму важная памяць пра гэтых асоб. Гэта імкнулася засведчыць нацыянальная газета «Звязда» ў публікацыі круглага стала «Іменем Беларусі», у якой Сяргей Гаранін, кандыдат філалагічных навук, намеснік дырэктара Інстытута мовы і літаратуры Акадэміі навук Беларусі адзначыў: «...У гісторыі Беларусі было дастаткова выдатных палітыкаў і вайскоўцаў, дыпламатаў і вынаходнікаў, але калі б ажыццяўляўся праект «Імя Беларусі» цяпер, то, напэўна, на першых пазіцыях саборнічалі б прадстаўнікі беларускай славеснасці. Магчыма, Францыск Скарына, магчыма, Янка Купала... Для нашай культуры так склалася гістарычна, але і ў выніку таго, што шмат гадоў Беларусь рэалізоўвала сваю дзяржаўнасць праз саюзы з рознымі народамі... Як правіла, пісьменнікі выступалі не толькі ў сваёй вузкай пісьменніцкай ролі, але і займаліся справай асветы. Яны з'яўляліся галоўнымі зберагальнікамі і ў многіх адносінах стваральнікамі сучаснай беларускай літаратурнай мовы» [1].

Таму публікацыі ў прэсе, якія прысвечаны выдатным асобам Беларусі, можна назваць увасабленнем народнай памяці, якая жывая, якая дае магчымасць весці своеасаблівы дыялог з тымі, каго ўжо няма, звяртаючыся да іх тэм, сюжэтаў, ідэй.

Самыя масавыя газеты Беларусі такія як «СБ-Беларусь сёння», «Звязда», «Рэспубліка», «Народная газета», «Камсамольская праўда ў Беларусі» прысвяцілі асобам беларускай культуры шэраг матэрыялаў да юбілею. Газетныя падыходы да асвятлення памятных дат выдатных беларускіх пісьменнікаў можна падзяліць на некалькі накірункаў, якім аддаецца перавага ў адпаведнасці з нагодай і фарматам выдання.

1. Асвятленне юбілейных мерапрыемстваў з удзелам грамадскіх і культурных дзеячаў сучаснасці (адкрыццё помнікаў,

мемарыяльных дошак, ускладанне кветак да помнікаў, правядзенне канферэнцый, вечарын і святаў у гонар юбіляраў, прэзентацыі выданняў, якія прысвечаны юбілярам, ці перавыданне іх твораў). З’яўленне такіх матэрыялаў абгрунтаванае інфармацыйнай нагодай. Публікацыі такога плану чытачам прапануюць у асноўным штодзённыя рэспубліканскія газеты, інфармацыйныя агентствы і папулярныя інтэрнет-парталы.

Напрыклад, да юбілею Янкі Купалы было прымеркавана шмат мерапрыемстваў, з удзелам саноўных і вядомых асоб сучаснасці, пачынаючы ад афіцыйнага адкрыцця года Купалы з чытаннем вершаў беларускага паэта да святаў з удзелам сучасных паэтаў і артыстаў, якія былі прысвечаны Песняру. Напрыклад, пра адно з такіх святаў пісала газета «Рэспубліка» ў публікацыі «Купалаў юбілей»: «Вось ужо 40 гадоў кожнае лета на пачатку ліпеня Вязьніка збірае прыхільнікаў таленту Купалы, каб адсвяткаваць дзень нараджэння песняра. Сёлета – на высокім рэспубліканскім узроўні» [2].

Газета «Звязда» як найстарэшае беларускамоўнае выданне прысвяціла юбілею Купалы шэраг публікацый менавіта інфармацыйнага плана, але са зваротам да сучаснага чытача – як газеты так і кніг. У публікацыі «Перачытаем Купалу!» газета распавядала пра выхад каталога «Аўтографы першага народнага паэта Беларусі Янкі Купалы», прэзентацыя якога адбылася пры ўдзеле Міністра Культуры Беларусі П. Латушкі. Асабліва сцю падрыхтоўкі матэрыялаў з мерапрыемстваў афіцыйнага кшталту з’яўляюцца цытаты сучасных дзеячаў культуры. Такі накірунак у рабоце журналістаў хутчэй можна разглядаць як абавязковы, які існуе на ўзроўні рэпарцёрскай працы. Ён важны, таму што газета – гэта сённяшні жыццёпіс, і ў ім павінна быць адлюстраваны сучасны кантэкст існавання Беларускай культуры, на фарміраванне якога ўплываюць асобы, адказныя за развіццё галіны сёння.

2. Зварот да канкрэтных фактаў біяграфіі асоб, адкрыццё новых ведаў пра іх (праз адкрыццё архіўных дакументаў, працу даследчыкаў, матэрыялы навуковых канферэнцый, якія прысвечваюцца пісьменнікам-юбілярам, і г. д.). Менавіта працуючы з рэальнай гісторыяй, журналісты могуць напаткаць і прадставіць грамадству сапраўдныя сенсацыі – тое, чым жыўціца ўся сусветная прэса. Але трэба адзначыць, што скіраванасць на сенсацыі сёння не вельмі ўласцівая беларускім СМІ.

Прыкладам у гэтым плане з’яўляецца дзейнасць навукоўца і журналіста Адама Мальдзіса, які дзеліцца вынікамі ўласнай дас-

ледчыцкай працы на старонках газеты «СБ- Беларусь сёння». Але гэта, бадай, адзіны выпадак, калі газета можа дазволіць сабе ста- лае супрацоўніцтва з аўтарам-даследчыкам. Калі прааналізаваць іншыя тыражныя газеты Беларусі, то становіцца відавочна, што публікацый даследчыцкага палану ў іх адзінкі. І гэтаму ёсць шэраг прычын.

Па-першае, абмежаванае мысленне саміх журналістаў, якія лічаць, што пра класікаў яны ўсё аднойчы вывучылі ў школе ці ВНУ, і нічога новага ўжо сказаць немагчыма. Па-другое, пошук новых звестак сапраўды патрабуе вялікіх высілкаў і часу на тое, каб правесці ўласнае даследаванне. Калі журналіст працуе ў штаце, ён мае шэраг абавязкаў, нормы здачы пэўнай колькасці матэрыялаў, што адцягвае ўвагу ад надта сур'ёзных пошукаў, адсюль вынікае вельмі часта павярхоўны падыход у публікацыях. Трэцяя прычына: запатрабаванасць сур'ёзных даследаванняў у кіраўніцтваў рэдакцый, якія вельмі часта лічаць, што залішнія «навуковасць» будзе не зразумелай простаму чытачу. Таму сталыя кантакты з навуковым асяроддзем (адпаведна знаёмства з даследаваннямі) могуць дазволіць сабе апантаных журналісты і адказныя рэдактары. І чацвёртая прычына: сёння існуе адлегласць паміж навуковым і журналісцкім асяроддзем, з-за чаго новыя звесткі проста не даходзяць да СМІ.

Тут сваю станоўчую ролю і адыгрываюць юбілейныя даты, калі актывізуюцца кантакты журналістаў з навукоўцамі (часам пэўныя мерапрыемствы і канферэнцыі маюць абавязковы характар для асвятлення), але і самі журналісты заахвочваюцца тым, каб зрабіць больш цікавы матэрыял. У пэўным сэнсе сенсацыйнай стала, напрыклад, выданне зборніка архіўных дакументаў пад назвай «Купала і Колас, вы нас гадавалі», укладальнікамі якога сталі архівісты Вячаслаў Селяменеў і Віталь Скалабан. Газета «Звязда» прысвяціла зборніку асобную публікацыю, даўшы сваім чытачам магчымасць адкрыць прычыны напісання канкрэтных твораў класікамі літаратуры ці іх некаторых учынкаў. Таму што важна, каб нашы суграмадзяне зразумелі: пісьменнікі са школьных падручнікаў былі жывымі людзьмі, якія жылі ў пэўных абставінах. Літаратуразнаўца, член-карэспандэнт НАН Беларусі Міхась Мушыньскі, які быў галоўным рэдактарам гэтага выдання, адзначыў, што яно «... дае нам сапраўды багаты новы матэрыял, новыя звесткі пра Купала і Коласа. Бо раней працы, прысвечаныя ім, былі прыгладжаныя. Вострыя вуглы і канфліктныя сітуацыі старанна абыходзілі не толькі ў падручніках, а нават у

сур'ёзных даследчых працах...У гэтых кніжках такое багацце новых архіўных матэрыялаў, якія паказваюць, што творчае жыццё і творчасць саміх нашых класікаў была нашмат складанейшай, нашмат больш драматычнай, чым мы ўяўлялі. Сведчанне – тыя ж выклікі Коласа ў следчыя органы, каб ён даў паказанні супраць міфічнай арганізацыі «Саюз вызвалення Беларусі». Мы ведаем, што гэтай арганізацыі не існавала. Тым не менш, Колас вымушаны быў пісаць тлумачэнне. Яно было недастатковае. Тады яго падштурхнулі, каб ён напісаў паўторна, потым каб выступіў у друку з пакаянным лістом, дзе прызнаваў свае памылкі. Але як ён тыя памылкі прызнаваў? Вельмі высакародна сябе паводзіў: нікога не закладваў, не казаў, што ёсць такія ці сякія, нават калі нейкія людзі былі ўжо арыштаваны па гэтай справе. Ён прызнаваў віну ў тым, што калі працаваў у Акадэміі навук, то ні пісьмова, ні вусна не выкрываў «нацдэмаў», якія адводзілі навукоўцаў і літаратуру ад правільнага шляху. Зразумела, што ён вымушаны быў займацца самаагаворам» [3].

Трэба адзначыць, што такі матэрыялы хоць і не проста «праглынуць», над імі трэба думаць, але як правіла чытач іх не абмінае. Акрамя таго падобныя публікацыі прыцягваюць да газет больш дасведчаную, адукаваную аўдыторыю, спрыяе павышэнню аўтарытэту выдання ў тых, хто складае інтэлектуальную эліту краіны.

3. Удакладненне ведаў пра выдатных асоб з дапамогай жывых сведкаў, тых, хто іх ведаў, памятае (сваякі, калегі, вучні і г.д.). Такім чынам чытачы маюць магчымасць адчуць вялікіх праз звычайнае чалавечае, магчыма нават будзённае жыццё. Як адзначыла Людміла Рублеўская ў публікацыі, прысвечанай Купалу: «Трэба паспрабаваць убачыць яго жывым – складаным чалавекам з нялёгкім лёсам, які кахаў, ненавідзеў, памяляўся, пакутаваў...» [4] (тут і далей пераклад мой – Л. Ц.). Неаднаразова героямі артукулаў і інтэр'ю на газетных старонкаў становіліся дзеці пісьменнікаў – Міхась Міцкевіч (сын Якуба Коласа) ці Максім Скурко (сын Максіма Танка). Адметныя і заўсёды запамінальныя ўспаміны Міхася Міцкевіча пра сяброўства Купалы і Коласа, напрыклад, у «Звяздзе» ў публікацыі «Смольня: сто гадоў без адзіноты»: «Купала быў у нашым доме часта, і мы бывалі ў яго ў гасцях. Шмат чаго было цікавага ў іх стасунках, пра што я распавёў ва ўспамінах. Купала быў вельмі далікатны чалавек, шляхетны, заўсёды з лагодным выглядам твару. Ён заўсёды, калі прыходзіў да нас, нешта прыносіў – які-небудзь падарунак мне. Неяк падараваў два шыкоўныя альбомы жывёльнага свету. А мы з бацькам заходзілі

да яго, калі хадзілі ў лазню Паплаўскага – насупраць дома Купалы. З лазні выходзілі — і да яго. У Купалы была цэлая калекцыя гліняных чарапкоў, цэлая куча каменьчыкаў, якія ён, відаць, прывозіў з мора. І мне даставалася. Яны праводзілі час звычайна ўдвух: гулялі ў шахматы, абмяркоўвалі свае пытанні» [5].

Як правіла, у такіх публікацыях звяртаецца ўвага не столькі на творчасць, колькі на жыццё эмацыянальнай сферы – каханне, сямейнае жыццё, выбар сяброў, чалавечыя звычкі і прыхільнасці. Лідэрства ў гэтым накірунку трымае «Камсамольская праўда ў Беларусі». Паказальная ў гэтым сэнсе публікацыя, якая была падрыхтаваная да юбілею 2011 года. У якой аўтар Надзея Белавосцік палічыла ўсіх дзяўчат, якія натхнялі Максіма Багдановіча. Ад выданняў таблоіднага тыпу тут не адстаюць і рэспубліканскія газеты, якія змагаюцца сёння за чытача рознымі сродкамі. Напрыклад, «Народная газета»: «Каму ікра з ракамі, каму віно з шампанскім, а для Максіма Танка не было лепшай стравы, як сала з парэзанай цыбуляй. А яшчэ паэт вельмі любіў малако. Аднойчы Танк купіў у бабулі на Нарачы трохлітровы слоік малака. Тая гаворыць: «Мне слоік трэба, іх мала». «Добра», – сказаў той. Узяў ды выпіў адразу ўсё малако, а слоік аддаў. А яшчэ кіслае малако любіў» [7].

Калі гаворка пра класікаў літаратуры, то дробязяў быць не можа і кожная дэталі – яшчэ адно сведчанне іх адметнасці, дадатковая фарба ў партрэт творцы, якога пачынаеш лепш адчуваць. Дэталі важныя яшчэ і тым, што даюць магчымасць лепш зразумець абставіны жыцця і эпоху, якая ўплывала на творчасць і вызначала яе галоўныя тэмы, альбо уплывала на напісанне канкрэтных твораў.

4. Творчасць, яе асэнсаванне ці пераасэнсаванне ў сучасным кантэксце. Тое, што найбольш павінны рабіць СМІ ў дачыненні да паэтаў і пісьменнікаў, таму што яны маюць магчымасць пастаяннага кантакту са самім чытачом, які з’яўляецца і чытачом кніг. Такім чынам праца журналістам можа зрабіць літаратуру XX стагоддзя больш зразумелай у XXI-м, яны могуць зрабіць яе часткай сучаснасці, а стваральнікаў – героямі нашых дзён, не меншымі, чым тыя, чые імёны на слыху сёння. «Мерапрыемствы дзеля галачкі забіваюць на караню жывы інтарэс. А персаналіі беларускай літаратуры можна яшчэ як раскруціць – Францішак Багушэвіч, Ванцэнт Дунін-Марцінкевіч, Максім Багдановіч, Янка Купала, Якуб Колас, Уладзімір Караткевіч... Супермэны нашай культуры. І калі я пабачу выяву Францішка Скарыны ў выглядзе магутнага супермэна, то ў мяне гэта выкліча толькі ўсмішку: гэта

ж цудоўна, калі школьнік прадставіць нацыянальнага асветніка студэнтам Падуанскага ўніверсітэта, маладым доктарам, вясёлым і адважным чалавекам з пачуццём гумару. Сваім героем» [8].

Аўтары перыядычных выданняў могуць патлумачыць сутнасць літаратурнай творчасці праз канкрэтныя творы, думкі, да якіх заўсёды можна звярнуцца і ў якіх заўсёды можна адкрыць нешта новае: таму што творчая спадчына літаратараў нашмат шырэйшая, чым мы ўяўляем яе паводле школьнай праграмы.

Вось адзін з прыкладаў, як журналіст можа праз канкрэтны твор ХХ стагоддзя раскрыць з’явы ХХІ. Здавалася б, далёка мы адышлі ад часоў напісання Купалам паэмы «Над ракой Арэсай». Але калі паглядзець, што далі падзеі, апісаныя ў паэме, то можна знайсці адказы на шматлікія сучасныя пытанні, як паспрабавалі зрабіць журналісты «Народнай газеты». Працоўны подзвіг камунараў, якія пакарылі непраходную багну і сваёй працай натхнілі Янку Купалу на стварэнне паэмы, і сёння для Любаншчыны – аснова жыцця. «...Багна пераўтварылася ва ўрадлівыя тарфянікі, у спрадвечнай глушы былі пабудаваныя сталоўка, цагельны завод, млын, маслабойня, вузкакалейка з паравозам, электрычнасць, кіно... У канцы мая 1933 года камунараў наведваў народны паэт Беларусі Янка Купала. Узрушаны ўбачаным, пачутым, паэт стварыў сапраўдны гімн пакарыцелям спрадвечнай дрыгвы – паэму «Над ракой Арэсай» [9]. Журналісты пацікавіліся як жывуць сёння нашчадкі тых камунараў, і што дало мясцовым жыхарам асушэнне балот. Паэма стала своеасаблівым мастком паміж пакаленнямі тых, хто жыў і цяпер жыве ў тых мясцінах. Гэтую сувязь – паміж мінулым і будучым – з дапамогай літаратурнага твора паказала газета.

Цікавай падаецца і жаданне праз вядомых асоб паразважаць праз сённяшнія праблемы і ўспрыманне жыцця. Гэта асабліва ўласціва газеце «Звязда». Напрыклад, у эсе «Выбар Багдановіча» (у нумары за 9.12.2011) ішла размова пра тое, як паэт, які жывучы ў Расіі сам вывучыў беларускую мову, паставіўся да сённяшняй моўнай сітуацыі. У публікацыі «Купалавыя дні» (за 07.07.2012) ішла гаворка пра паэзію Песняра як купальскі цуд, які дадзены цэламу народу аднойчы і на ўвесь яго шлях. Эсе «Тонкасці Танка» (за 15.09.2012 г.) – зварот да ідэй, дзеля якіх варта ахвяраваць жыццём.

5. Значэнне творчасці літаратараў для краіны і для свету. Кірунак важны менавіта для рэспубліканскіх, нацыянальных СМІ. Асабліва таму, што ў Беларусі асоба асветніка, які праз слова даносіў думкі, важная была і ў станаўленні нашай дзяржаўнасці.

І роля Скарыны ў гэтым ёсць, і Купалы, і Багдановіча. Невыпадкова, што менавіта беларускім асветнікам у нашай краіне прысвечаны персанальныя энцыклапедыі. Тэма развіцця беларускай энцыклапедыстыкі была адной з абмяркоўваемых у СМІ, асабліва ў сувязі з выходам энцыклапедыі «Максім Багдановіч». Абмяркоўваліся магчымасці перавыдання энцыклапедыі «Янка Купала» і стварэння выдання, прысвечанага Якубу Коласу. «Калі мы гаворым пра месца нацыянальнага пісьменства ў агульнаеўрапейскім кантэксце, то энцыклапедыя – гэта аб'ектыўнае матэрыяльнае сведчанне сваёй прысутнасці ў свеце. На адну паліцу сусветнай класікі мы маем права з гонарам паставіць побач выданні, прысвечаныя Шэкспіру, Гётэ, Бёрнсу, Дантэ, а таксама Купалу, Скарыну, Багдановічу і іншым нашым класікам, пра якіх захочам і здолеем... сказаць у будучым у асобных выданнях такога фармату» [10].

Калі меркаваць па колькасці публікацый такога кшталту, то відавочна, што журналістам блізкая гэтая праца, робяць яны яе ахвотна. З аднаго боку прычына ў нескладанасці падрыхтоўкі падобных матэрыялаў нават пры вялікай адказнасці. Як правіла, дастаткова апытаць некалькі аўтарытэтных экспертаў і падаць іх меркаванне. Куды больш рэдкі выпадак, калі сам аўтар газетнай публікацыі з'яўляецца экспертам – прапануе свае допісы рэдакцыі (практыка газеты «Звязда» ў рубрыцы «Экслібры», якую вядзе кандыдат філалагічных навук Аксана Бязлепкіна) ці працуе ў ёй стала – як Людміла Рублеўская ў «СБ». З другога боку, спрацоўвае куды больш істотная матывацыя: пісаць пра павагу да нашых класікаў у іншых краінах – гэта тое ж самае, што пісаць пра павагу да Беларусі, да сябе самога. Магчыма таму рэдка якая газета сёлета не ўзгадвала пра тое, што верш Купалы «А хто там ідзе?» перакладзены на 100 моў свету. Наогул выданне кніг беларускіх аўтараў у перакладзе і іх перакладаў твораў з іншых моў – заўсёды добрая нагода для СМІ засведчыць удзел сваёй краіны ў дыялогу культур. Юбілейныя даты даюць багата падобных інфармацыйных нагод. Калі «Народная газета» сцвярджала, што «Максім Танк — адзін з беларускіх аўтараў, якога перакладаюць больш за іншых» [11], то спасылалася на вечарыну, дзе кіраўнікі дыпламатычных місій у Беларусі прачыталі вершы беларускага класіка на сваіх мовах: ўкраінскай, рускай, польскай, казахскай, грузінскай, нават кітайскай...

Відавочна, што юбілейныя даты даюць прадстаўнікаў СМІ багата тэм для ўласнай творчасці, калі не замыкацца толькі на

фармальнай і інфармацыйнай падачы матэрыялаў. Яны стымулююць пошук новых фактаў, і прыцягваюць увагу да літаратуры наогул. Таму што беларускі чытач газет мае традыцыйны погляд: калі пра гэта напісана, значыць, гэта важна і актуальна. У выніку беларускія СМІ сёння адыгрываюць вялікую ролю ў папулярызацыі беларускай літаратуры з улікам іх агульных тыражоў. Мала таго, сёлетнія юбілейні постаці нацыянальнай культуры ў лютэрку СМІ засведчылі, што ёсць безліч цікавых тэм, якія пры крэатыўнай падачы могуць упрыгожыць любое выданне не залежна ад таго, ёсць для гэтага канкрэтная нагода, ці не, ці адзначаецца юбілей, ці проста хочацца акрэсліць тэмы і праблемы, балючыя для сучаснікаў і паразважаць пра іх з дапамогай нашых вялікіх людзей.

Насамрэч ёсць запатрабаванасць публікацый пра класікаў літаратуры і наогул пра значных асоб айчыннай культуры ў рэспубліканскіх газет, якія сёння імкнуцца згуртаваць грамадства на глебе патрыятызму, любові і павагі да сваёй краіны, падаючы гэта як сучасную нацыянальную ідэю. Але калі ўспомніць класікаў і тое, пра што яны казалі, за што змагаліся, дзеля чаго цяпелі, то насамрэч, яна не такая ўжо сучасная і новая. Усё, што было сказана пра беларусаў як нацыю ў XX стагоддзі, такжа актуальна і ў XXI. Таму што «у кожнага народа ёсць песняры, якія сілай свайго паэтычнага таленту вызначаюць не толькі шляхі развіцця роднай мовы, літаратуры, культуры, але акрэсліваюць нацыянальную ідэнтычнасць, даючы духоўныя арыенціры не аднаму пакаленню. Яны прыносяць славу і пашану свайму народу і цягам часу становяцца яго сімваламі» [12].

Літаратура

1. Цімошык, Л. Іменем Беларусі / Л. Цімошык // Звязда. – 2012. – 15 сакавіка. – С. 4.
2. Свірко, І. Купалаў юбілей / І. Свірко // Рэспубліка. – 2012. – 7 ліпеня. – С. 8.
3. Цімошык, Л. Паміж радкамі дакументаў / Л. Цімошык // Звязда. – 2012. – 21 красавіка. – С. 3.
4. Іванова, Л. Лёс паэта / Л. Іванова // СБ-Беларусь сёння. – 2012. – 7 ліпеня. – С. 1.
5. Цімошык, Л. Смольня: сто гадоў без адзіноты / Л. Цімошык // Звязда. – 2012. – 14 жніўня. – С. 3.
6. Мінкевіч, Л. Малако для Танка і шэўрале для Купалы / Л. Мінкевіч // Народная газета. – 2012. – 1 верасня. – С. 10.
7. Іванова, Л. Янка Купала пад струнны звон / Л. Іванова // СБ-Беларусь сёння. – 2012. – 26 чэрвеня. – С.15.

8. Бычэня, У. Песняры і ... меліярацыя / У. Бычэня // Народная газета. – 2012. – 5 ліпеня. – С. 12.
9. Цімошык, Л. Іменем Беларусі / Л. Цімошык // Звязда. – 2012. – 5 сакавіка. – С. 4.
10. Мінкевіч, Л. Люцыян Таполя па-кітайску / Л. Мінкевіч // Народная газета. – 2012. – 22 верасня. – С. 16.
11. Цімошык, Л. Перачытаем Купалу! / Л. Цімошык // Звязда. – 2012. – 14 студзеня. – С. 6.

Андрей Чупринский

ДИФФАМАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПАССЕИЗМА НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В статье анализируются некоторые аспекты воздействия экранной культуры на современного человека. Автор регламентирует эти аспекты в зависимости от возрастной категории зрителя, степени социализации в обществе, морально-нравственных качеств, мировоззренческих установок, образовательного уровня и других личностных характеристик.

A. Chuprinsky

In the article some aspects of screen culture influences on modern man are analyzed. The author regulates these aspects in accordance with age category of a viewer, a degree of socialization in society, moral and ethics features, worldviews, an educational level and the other personality traits.

В информационном пространстве начала ХХІ века отображение протекающих визуальных процессов и явлений неразрывно связано с бессознательным и бесконтрольным просматриванием экранной продукции, включая все виды электронных ресурсов удаленного доступа. Качество их понятийного содержания – одна из ключевых составляющих в области общественной безопасности. Это аспекты не только морально-нравственного и психологического здоровья населения страны, но и разумное стремление к масштабному возрождению еще не до конца утраченных духовных идеалов и общечеловеческих ценностей.

Особенно актуальной эта проблема является, когда речь о процессе гармоничного воспитания и развития последующих пубертатных поколений, которые массированно и ежедневно подвергаются добровольным анимационным атакам через экранные парадигмы,

т. е. молодые люди латентно выступают в роли целенаправленного, инфантильного по восприятию адресата и являются смоделированной, эффективной для беспрепятственного воздействия психологической мишенью. Таким образом, возвращается новейшее мировое сообщество «цивилизованного насилия» в большинстве сфер его секторного бытия, а сознание общественных масс модифицируется по мере его схематического потребления: от лактозного консорциума до брутального примитивизма.

Преодоление обозначенного общекультурного кризиса состоит в личностном осмыслении социальных и духовных функций экранных видов искусств как мифического средства массовой коммуникации. Понимание этого, несомненно, поможет как руководителям, так и творческим деятелям кино и телевидения более четко определить свои профессиональные цели и задачи, актуальность и значение кувертной драматургии в экранном продукте при его непосредственном создании для целевой аудитории.

В позитивном контексте миропонимания – это полное отсутствие в нем: 1) дезинформации; 2) манипулятивно-спекулятивных техник и технологий, повсеместно используемых в телевизионной рекламе; 3) психотехнологий, в частности, моделей нейролингвистического программирования (НЛП); 4) всевозможных сексуально-девиационных метауловок, сознательно ориентированных на растление и подавление личности несовершеннолетних; 5) шаблонных образцов мышления и поведения экранных героев в художественных фильмах, телесериалах, ток-шоу, которые способствуют стремительной интеллектуальной и духовной деградации не вполне сформировавшейся личности; 6) сателлитарного навязывания извне псевдоценностей, сознательно разрушающих добропорядочный образ жизни; 7) антигуманных и асоциальных действий реальных людей, являющихся персонажами теленовостей, программ и передач, документальных фильмов, сюжетно связанных с чрезвычайными происшествиями и экстренными выпусками новостей, с тщеславными представлениями в различных телешоу и конкурсах; 8) дискредитации лада, единства семейного разума, чувства материнства, силы воли, крепости духа, искренности веры; 9) эгоистического антропоцентрического мировоззрения и поведения в реальной жизни.

Экранные кинематографические и телевизионные произведения, адресованные в XX веке сформированной половозрелой аудитории, в современном мире уже не обуславливают цельное представление о нем. Данную претенциозную прерогативу, в основном

паразитическую, дискретно-мозаичную, сегодня с успехом перехватило виртуальное «афишное пространство», создав ряд проблем и зависимостей, включая живое общение, у массовой категории пользователей. Многие из них не способны накапливать позитивное миропонимание и постепенно развиваться, а страдают получить сразу все «блага жизни», не приложив при этом никаких действенных усилий, существуя только за счет труда других. Это аналогично вирусной истории «троянского коня», ставшей у современников во главе угла, после запрограммированной стратификации и смены концептуально позитивной парадигмы на негативную.

Сложившиеся мировые сетевые тенденции указывают на то, что визуальная информация, включая закачанные трейлеры на различные электронные ресурсы, с начала XXI века является одним из средств уже не международной пропаганды, официально проводимой ранее более примитивными средствами, а **общемировой визуально-казусной вивисекцией миссии человека.**

Современная информационная война приобрела совершенно новые, даже не замаскированные черты, т. к. за довольно краткий период эволюции человека проведены манипулятивные психологические операции, которые через художественные и иные образы отрицательных моделей поведения успешно внедрили асоциологические установки, видоизменили общественное мнение, создали константные экономические (в частности, кредитные) и психологические зависимости в области не только немотивированного потребления товаров, злоупотребления допинговыми средствами, компьютерной игроманией, но и в высшей степени запатентовали безответственность не только за родовые обычаи и национальные традиции, а также и за «крах империи». Все это состоялось не из-за отсутствия здравомыслия, а «благодаря» неоднократным реформаторским тенденциям, не сообразованным и не согласованным со славянским менталитетом, отказывающимся участвовать в «войне миров».

Экранное внушение, или экранная суггестия, – это передача информации посредством демонстрации фильма на кино- или телеэкране, которая воспринимается зрителем без критической оценки и оказывает свое влияние на течение его нервно-психологических процессов. Под экранным внушением понимается создание у человека определенного состояния или побуждение его к определенным действиям впоследствии с помощью визуального, эмоционально окрашенного представления этого состояния или этих действий. Необходимо разграничить явления, связанные с сознательным

восприятием экранного продукта и его внушающим воздействием. Внушаемость выражается в подчинении высшей нервной деятельности человека экранной парадигме не на основе доводов разума или логической мотивации, а путем безотчетного подчинения этому воздействию. Зритель не отдает себе ясного отчета в этой подчиненности, т. к. целиком захвачен сюжетным действием вымышленных экранных героев («американской мечтой»), потому что подсознание реагирует на образы, символы намного ярче, чем на слова. При современном темпе развития экранных технологий стремительно формируются и экранные парадигмы разрушительного действия.

Влияние, которое оказывают экранные искусства, зависит от статуса зрителя, его возрастной категории, социализации в обществе, морально-нравственных качеств, мировоззрения, типа личности, образовательного уровня, воспитательных и личностных характеристик и др. Изначально, при создании экранной продукции, в первую очередь авторам сценариев, необходимо учитывать ключевой концептуальный момент: несут ли они в своем драматургическом литературном произведении (постановочном художественном или документальном кино-, теле-, видеосценарии) позитивную мысль, конструктивную идею, направленную на созидание и сохранение, а не на разрушение устоев, национальных традиций, самобытности, самосознания и др. Содержат ли они корректные политические, правовые и этические нормы. Творческой съемочной группе необходимо определять наилучшие методы и способы воплощения данной сценарной драматургии. В их компоненты входит следующее: выбор целевой аудитории, мотивация эстетических, стилистических, художественно-пластических средств и приемов съемки, монтаж, озвучивание. И, как следствие, не фиктивные рейтинги, а реальная частота просмотров, в частности, любимых всеми общенародных фильмов.

Экранные произведения распространяются во все слои современного общества и являются общенациональной культурной ценностью. Диффамация экранного пассажизма направлена, в первую очередь, на сохранение и дальнейшее позитивное формирование духовного мира человека. Базовые защитные установки играют роль направляющих тенденций, в первую очередь, контролируя потоки негативной информации, ведь экранное действие, захватывая воображение зрителя, ведет его за собой, вкладывая в него мысли и чувства автора того или иного экранного произведения.

ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ

В статье рассматриваются вопросы развития детского фольклора в современном обществе (по записям 2005–2012 г. в Бресте и Брестской области). Показано, что открытость, сильная восприимчивость современного детского фольклора к «внешним» изменениям, «отчуждение» от традиции превращают его в социально обусловленную процедуру коллажирования, монтаж стереотипов, формул, образов, взятых не только из устных, но и письменных и визуальных источников информации. Вербальные и невербальные прецедентные феномены, наделенные возможностями переосмысления и насыщения использующего их текста новыми смыслами, служат средством «модернизации», «перелицовки» старых текстов, обогащают повествовательные и иные возможности современного детского фольклора, связывают детский фольклор с традиционной и современной культурой.

При этом прецедентные феномены, относящиеся к белорусской когнитивной базе (ядро которой, среди прочего, формируют школьная программа по литературе), прецедентные ситуации (ср.: Чернобыль, Немига), за редким исключением, неактуальны для современного детского фольклора. Это, возможно, обусловлено тем, что дети, в том числе школьники младшего и среднего звена, слабо владеют национально-прецедентными феноменами, а также тем, что современный детский фольклор практически не использует белорусский литературный язык, а это детерминирует игнорирование обращения к белорусской когнитивной базе. Идеологические лакуны в школе при этом довольно интенсивно заполняются трансформированными народными традициями и новациями «мирового опыта», транслирующимися СМИ.

I. Shved

The article analyses the development children's folklore of the contemporary information society (recorded in 2005-2012, in Brest and Brest region). It is shown that the openness, the strong sensitivity of modern children's folklore, the "external" change, "alienation" from the tradition of transforming it into a socially conditioned process of collage, montage of stereotypes, formulas, images, taken not only from the oral and the written and visual sources of information. Verbal and nonverbal precedent phenomena, endowed with abilities to rethink and

saturation using them with new meanings of the text, serve as a means of “modernization”, “turning inside” of the old texts that enrich the narrative, and other features of modern children’s folklore, children’s folklore associated with traditional and modern culture. In this precedent phenomena related to the cognitive basis of the Belarusian (whose core, among others, form the school program of literature), with rare exceptions, not relevant to modern children’s folklore. This may be due to the fact that children, including students of junior and middle group, command national precedent phenomena very poor, as well as the fact that modern children’s folklore uses almost no Belarusian literary language, and this determines the treatment to the neglect of the cognitive basis of the Belarusian. The ideological gap in school at this very intensively populated transformed folk traditions and innovations of the “world of experience”, which is transmitted by mass media.

В современном детском фольклоре – фольклоре информационного общества – немного из общего фонда традиционной культуры принимается, хранится в памяти и транслируется. Все реже приходится говорить о непосредственной преемственности. Вместе с тем, ранее бытовавшие в устной форме жанры детского фольклора с развитием и все большей доступностью Интернета получают новую жизнь (укажем на большое количество соответствующих тематических сайтов и тем в блогах).

Детский фольклор (в первую очередь, его язык) быстро реагирует на изменения в обществе, на появление новых реалий, идей. Открытость, сильная восприимчивость к «внешним» изменениям, «отчуждение» от традиции превращают современный детский фольклор в социально обусловленную процедуру коллажирования, монтаж стереотипов, формул, образов, взятых не только из устных, но и письменных и визуальных источников информации. Проанализированные и цитированные в статье произведения взяты из материалов, собранных автором и студентами филологического факультета Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина в 2005–2012 г. в Бресте и Брестской области (хранятся в архиве фольклорно-краеведческой лаборатории названного университета). При цитировании сохраняется орфография и пунктуация источника.

В **детской мифологии** (страшные истории) и **магии** («вызывания») актуализируются древнейшие архетипы и универсалии общественного сознания. Отметим, что правила создания мистической ситуации в «вызываниях» и выхода из нее также опираются на

древнюю традицию, мифологические представления о сакральной коммуникации между тем и этим миром. Ребенок знает о том, что установление связей с потусторонним миром возможно, и это требует соблюдения определенных условий, правил. Важную роль в обрядах «вызывания» играет вера детей в уходящую в глубь веков магическую силу слова, предмета и действия. Обратимся к примеру «Вызывания Матного гномика»: *«В 12 часов ночи эта делаеца. Бирёш листик бумаги – чистый, пишыш на нём маты. Патом эат листик ты рвёш на мелкие кусочки. И эта всё нужна делать в тёмнам углу, без света. Гаризантальна углу крепяца нитки разных цветов. Эти нитки далжны быть натянуты ат адной стени да другой. Дальшэ три раза гаварица: «Матный гномик, выходи». После этава должэн выйти Матный гномик и, спатыкаясь аб нитки, он гаварит матные слава, каторые были написаны на листике. А штобы он ушол, нужна включить свет. А если долга не включать свет, то он можэт исписать всю стену матами».* Хотя не исключено, что тематические и/или стилистические совпадения в текстах современного и традиционного фольклора могут объясняться чисто типологическими причинами – это результат не прямого родства, а конвергентного приобретения сходных признаков или актуализации универсалий общественного сознания.

Что касается прецедентных источников персонажной системы «вызываний», то они относятся к самым разным сферам культуры. Особую группу составляют мифологические персонажи белорусской (шире – славянской) народной демонологии – Домовик, Водяной, Русалка. Переосмысляясь детским сознанием, трансформируясь в соответствии с жанровыми законами «вызываний», они могут сливаться с персонажами собственно детского фольклора. Широко представлены в «вызываниях» персонажи из детской литературы и мультфильмов. При этом такие «вызываемые» существа, как Золушка, Гномы, Белое облачко часто наделяются позитивной оценкой, характеризуются как добрые. Они могут выступать своеобразными двойниками самих детей: в соответствии с представлением о том, что дети любят сладкое, персонажам приписывается пристрастие к сладкому, а их поведение напоминает детское – ночью тайком Сладкий гномик съедает сладости, ему оставленные. Такие сюжеты нередко становятся основой рассказов, доказывающих существование и реальность прихода «вызванных» мифических существ. Проиллюстрируем это примером «Вызывания Сладкого гномика»: *«Делаеца пачти всё то жэ, што и кагда вызываюат Матнава гномика. Вызываюат гномика в 12 часов ночи в тёмнам*

углу без света. Туда лежаца сладости. Патом гаварица: «Сладкий гномик выходи. Сладкий гномик выходи. Сладкий гномик выходи». Доказательствам таво, што гномик вышл, будет то, што сладости, каторые были в углу, будут пакусаны». Можно предположить, что в основе представлений детей о способе вызывания потустороннего существа (Гномика) лежат реликты древней практики «ритуального» кормления пришельцев из потустороннего мира. Сами же элементы гастрономического кода в «вызываниях» – современные (не каша, яйца или блины, а широко разрекламированные чипсы, жвачки и иные сладости). Уменьшение количества еды (как и в традиционных поверьях) становится доказательством присутствия персонажа: *«Кагда мы вызывали Сладкава Гномика, то лажыли чипсы. Самаво Гномика мы не видели, а чипсы реально были пакусаны и бы'ла их меньше, чем мы лажыли»*. Вместе с тем мифологические персонажи типа Сладкого гномика, Жвачного гномика, Белого облачка, Губок могут выполнять функцию сказочных «дарителей» – подателей любимых сладостей современных детей (*«Адна девачка в бальницэ вызывала Губки и у неё только из Губак “Orbit” паявился»*; *«Ночью раскладывали на полу по кругу белую бумагу, ходили по ней и вызывали: “Белое облачко, приди, // Белое облачко, приди, // Белое облачко, приди”*. Когда оно явится, у него надо попросить, што захочеш, чипсы, например»).

Все более популярным становится использование магическим фольклором образов из неславянских культур. Такие персонажи, как правило, наделяются выразительными демоническими чертами, негативно оцениваются и описываются как агрессивно настроенные, опасные мертвецы. Это наблюдаем в синтезирующем черты «страшной истории» и «магического вызывания» рассказе о Кровавой Мери: *«Нужна ночью прийти в ванну, стать перед зеркалам и сказать три раза: “Крававая Мэри, паявись”*. После этава паявица фигура девушки в белой сарочке с перерезанным горлом. Крававая Мэри всегда убивает тех, кто её вызывает. Избавица ат неё можна, сразу жэ разбив зеркала, из каторава ана паявилась. Но разбивать зеркала нужна, кагда Крававая Мэри будет там». Не менее опасными представляются вызываемые персонажи карточных игр (Джокер, Бубновая дама, Бубновый король и др.). Одним из наиболее популярных в «вызываниях» является Пиковая дама. В его основе – персонаж карточных игр, а также фольклорное (ср. ведьму) и литературное имя.

Для всех рассмотренных выше персонажей «вызываний» в большей либо меньшей степени характерно общее свойство: они в каче-

стве типичных существ «чужого» мира воспринимаются как опасные, враждебные и близки демоническим персонажам **страшных историй**, но, в отличие от них, могут выполнять функции «дарителей»; ср. соответствующих персонажей волшебных сказок.

Прецедентными в отношении страшных историй являются мотивы и образы традиционных быличек (в частности, персонифицирующих смерть), городских легенд, литературы и кинематографа ужасов (как *Фантомас*), материалов популярной прессы, а также символы советского детства (Сerp и Молот, Красная звезда, Пионерский галстук). Так называемые «инновационные» страшилки восходят к литературным и/или кинематографическим претекстам. В основе страшных историй обычно лежат мифологические представления о проникновении демонических сил в мир человека, о возможных результатах конфликта между человеческим и не-человеческим. Важное значение в детских (как и архаических) мифах имеет членение пространства согласно оппозиции «своё/чужое». При этом непослушный ребенок (= нарушивший правила поведения на улице либо дома в отсутствие взрослых) выступает объектом вредоносного воздействия потусторонних сил: *«Однажды мама оставила девочку одну дома, а сама пошла в магазин и приказала дочке не смотреть в дверной глазок. Спустя пять минут после ухода в дверь кто-то позвонил. Девочка не подошла к двери. Раздался ещё один звонок. Девочка всё так же оставалась на месте. Когда в третий раз раздался звонок, девочка подошла к двери и спросила, кто там. Но никто не ответил, и девочка решила посмотреть в глазок. Когда же она приблизила глаз к двери, то оттуда вылез длинный железный штырь и проколол девочке череп»*.

Семантическим ядром страшных историй является мифологический образ. Часто агрессор представлен предметом-демоном, принадлежащим внутреннему пространству дома (квартиры) – Занавески, Пианино, Пятно, Фотографии, Картины, Кукла и др. При этом маркером демонической природы предмета нередко является семиотизированный мифопоэтическим мышлением цвет (обычно элемент универсальной цветовой триады «белое–красное–черное»). Например: *«Адна девачка захатела навесить у себя в комнате чёрные занавески. Ана их навесила. И кагда девачка ночью спала, то услышала голас, каторый говарил ей: “Девачка-девачка, встань с кровати”. Девачка встала с кровати, а голас апятъ ей гаварит: “Девачка-девачка, падайди к акну”. Девачка падашла к акну. А голас снова её гаварит: “Девачка-девачка, встань на акно”. Девачка паслушала и встала на акно. И тагда чёрные за-*

навески набросились на неё и задушили её». Демонологическими персонажами-агрессорами часто выступают Рука, Глаза. Кстати, трансформацию характерных для детской мифологии образов рук, глаз и под. наблюдаем в садистских стишках типа *«Ручки и ножки исчезли все сразу – // Не палускайте детей к унитазу!»* и коротких рифмованных объяснениях (*«Если видишь в стенах руки, // Не пугайся – это глюки»*).

Высокая степень узнаваемости детьми прецедентных феноменов из детской литературы, телепередач и кинофильмов делает их привлекательными для творцов и носителей такого популярного сегодня жанра, как **садистские стишки**, например: *«Малинький мальчик кампьютар чинил // И микрасхему адну праглатил. // Мама давольна, и папачка рад – // Вмести ани Рабакопа растят»*. Часто детским фольклором эксплуатируются образы Винни Пуха и Пятачка (ср. примыкающую к садистским стишкам переделанную на новый лад известную песню героя мультфильма Винни Пуха: *«Куда идём мы с Пяточком? // – На мясокомбинат. // – Ты ножик взял? // – Конечно да! // – Тогда иди сюда // – Кви-и-и-и»*), Фили, Каркуши, Хрюши, Степашки (*«В студию Филя приплелся устало, // Степашка с Каркушей // Кушали сало. // Филя спросил: // А где же Хрюша? // – Нет его больше! – // Всплакнула Каркуша»*) и др. Прецедентными феноменами **переделок** часто выступают тексты или высказывания из массовых или классических произведений, в частности русской поэзии: *«Люблю грозу в начале мая: // Как долбанёт – и нет сарая. // Кишки висят на проводах, // Скилеты бегают в трусах»*. Оригинальный текст, как видим, сильно деформируется, взрывается изнутри, но его комическое звучание, часто основанное на приеме обманутого ожидания, не нарушает прежней структуры. Примером сказанному также могут быть переделки на известные песни, в частности колыбельную (*«Спи, мая радость, усни. // В морге пагасли агни. // Трупы на полках лежат, // Скелеты в шкафах шуршат. // Спи, мая радость, усни. // Завтра там будишь и ты»*). Бытуют различные варианты пародированной «Ёлочки» (слова Р. Кудашовой, муз. Л. Бекмана) типа *«В лесу родилась ёлочка, а кто ее родил? // Четыре глупых (вар.: пьяных) ёжика и пьяный крокодил»*. Богатый материал для переделок-пародий с их живым, грубоватым юмором и всевозможными нелепостями и даже моментами устрашения составляет современная эстрада. Такие иронические тексты детского фольклора преодолевают принцип автоматизма (речевого, мыслительного, поведенческого).

Нередко в садистских стишках и переделках деформированно цитируются высказывания, имена, тексты традиционного фоль-

клора, в частности сказок: «Алёнушка браница любила да слёз // И штобы казлёнкам братишка не рос, // Сестрица насыпала в лужыцу яд... – // Атбросил капыта единствинный брат»; «Я съем тебя, Красная Шапочка» – сказал пионер и съел свою пилотку». В таких случаях в корне меняются вербальный и ситуативный контексты. Отметим также, что фразеологизм первого примера (*атбросил капыта* – уничижительно об умершем) закреплён в сознании подавляющего большинства белорусского лингвокультурного сообщества.

Мультфильмы, произведения литературы, фоновые знания из области истории и под. выступают прецедентными источниками образности **жеребьевок, считалок** (в том числе имеющих литературное происхождение) типа «*Фара-ара-фараон! // Жил в Египте древнем он. // И в долине речки Нил // Пирамиды возводил. // Раб, папир, колесница, // Вот идет верховный жрец – // Разбегайтесь наконец*». При этом на основе традиционной считалки может создаваться целый сюжет, объединяющий синкретические образы новых персонажей, в частности диснеевских мультфильмов, боевиков («*На золотом крыльце сидели // Мишки Гамми, Том и Джэри, // Скрудж Мак Дак и три утёнка, // А вадить асталась Понка*»). Ср. традиционный текст: «*На золотом крыльце сидели: // Царь, царевич, король, королевич...*» Прецедентами феноменами, используемыми считалками, могут быть популярные песни, припевы которых, повторяясь, создают структуру сюжетного произведения детского фольклора. При этом первая «хрестоматийная» строка часто остается неизменной («*Аты-баты шли салдаты // Аты-баты на базар. // Аты-баты што купили? // – Аты-баты самавар. // – Аты-баты сколько стоит? // – Аты-баты три рубля*». В **заумных считалках** типа «*Эники-бэники // Ели вареники // Пам!*», «*Аш, тар, лаш // Рики, пики, тими, // У-у, ритата, // Аш, тар, да*», «*Тум, тум, туманэ // Абэ, фабэ, гуманэ // Рики, тики, граматики // Ин, фин – прячэ адин*», «*Шол кракадил, трупку курил. // Трупка упала и написала: // «Шышэл, мышэл, тот и вышэл*» прецедентными феноменами могут служить непонятые либо искаженные общепринятые слова (*граматики, сентябрыки*) и формулы чужих языков, в частности латинского (ср. «деус-космодеус...»; *deus* – бог), либо тарабарщина сама может осмысляться как имитация речи на чужом языке («...*Чай пили, ложки били, // По-турецки говорили: // Чаби, чаляби, чаляби, чаби, чаби...*»). Исследователи установили, что некоторые непонятные на первый взгляд слова в считалках являются комическими переделками слов и формул латинских молитв. За-

чин считалки «эне бене» или «эники беники» имеет близкие параллели в немецких считалках, они тоже начинаются со слов «Enige benige», «Ennege, bennege» и т. д.

Апелляции к прецедентным ситуациям, именам имеют место в небылицах-перевертышах, бессмыслицах, например: *«Маленький Миша по лесу гулял, // Хоботом яблоки с веток срывал, // Левым копытом в лужу залез – // Тихо качался Чернобыльский лес»*. В абсурдную картину мира, как видим, вводится трагедия Чернобыля.

На основе традиционных загадок возникают современные детские **загадки с нестандартными отгадками**. При этом интересно, что новые отгадки не противоречат самой природе традиционных загадок, а функционируют параллельно (*«Не лаает, не кусает, а в дом не пускает. – Замок. Немая, парализованная сабака»; «Зимой и летом адним цветом? – Елка. Нос пьяницы. Доллар»*). Такие примеры иллюстрируют тот факт, что проникновение новых образов и сюжетов в детский фольклор может не только существенно трансформировать его характер и эстетику, но и оставлять без изменений определенные произведения детского фольклора.

Прецедентными источниками **анекдотов**, бытующих в коллективах детей, выступают многочисленные жанры традиционного фольклора и литературы, фоновые знания из различных сфер, в частности политики, музыки (*«Катя гаварит Вовачке: “Давай, сходим на канцэрт Моцарта”. А он ей атвечает: “Ты што! Моцарт жэ ясна написал, што этот канцэрт не для нас, а для флейты с аркестрам”*»). Анекдотом обыгрываются не только «детские» персонажи (Волк и Заяц, Иван-царевич и Василиса Прекрасная, Чебурашка и крокодил Гена), но и характерные для «взрослых» анекдотов образы бомжей, новых русских, популярные образы кинематографа, телевидения, эстрады и т.д. Причем в одном сюжете могут объединяться персонажи разновременных и разножанровых источников. Например, в анекдоте добрый старый Чебурашка надевает на себя маску относительно нового героя – Терминатора.

Анекдот может использовать сказку на нескольких уровнях – персонажном (прототипом главного героя анекдотов часто выступает фольклорный дурак, глупец), сюжетном и на уровне компоновки приемов. В качестве примера приведем анекдоты о «бессмертных» и «премудрых» героях: *«Пошел как-то раз Кощей Бессмертный топиться. Бросился в бурную реку с самого высокого моста. Потом бросился под поезд, потом сиганул в бассейн с соляной кислотой, потом проглотил калий... Короче, развлекался как мог!»; «Василиса Васильевна Премудрая в чистом поле два раза топнула, два раза подпрыгнула, перекувыркнулась, ударилась о землю*

и... вырубилась». Обычно наблюдается замена качеств (чаще на отрицательные) сказочных персонажей, изменение мотивации их поступков. Так, внешняя непривлекательность сказочной Бабы-Яги в анекдотах потенциально может быть инверсирована: Баба-Яга приписывает себе молодость и привлекательность, но «реально» остается отвратительной и глупой: «Начала Баба Яга сабираца на бал и думает: “Заплету я себе хвост”. Начяла заплетать, смотрит – адна валасинка атарвалась. Думает: “Ладна, заплиту гульку”. Стала заплетать гульку, видит – ещё адна валасинка атарвалась, асталась на галаве всево адна валасинка. Разазлилась тагда Баба Яга и гаварит: “Всё, пайду с распущенными”». В анекдотах, бытующих в среде подростков, сказочные образы используются для воплощения такой типичной темы бытовых сказок, как супружеская неверность. При этом приложение сказочного мотива к житейской ситуации пародийно трансформирует его: «Атправляет Алёнушка сваево Иванушку на гулянку и гаварит ему: “Ты толька не пей, а то казлёначкам станеш”. “Харашо”, – отвечает ей Иванушка. Вот сидит Алёнушка ждёт Иванушку. 12 часов ночи – нету ево. Час ночи – нету. Звонит ана ему на мабильник и слышит невнятные мычание в трубку. Разазалилась тагда Алёнушка, накрасилась, аделась и паехала к Кащею. На утра вазвращается ана дамой и видит Иванушка её на парогe пьяный спит, а у него рошки на галаве маленькие прарезались. Ана и гаварит ему: “Я жэ гаварила, не пей, а то казлёначкам станеш”». Внешне анекдот может оформляться как сказка «о трудных задачах», при этом сама идея «испытания» героев в анекдоте профанируется, да и сами герои отличны от сказочных (часто это представители трех национальностей): «Загадал как-та кароль рускаму, немцу и паляку: “Кто прасидит в комнате, где многа камаров, дольшэ всех и выйдет непакусанным, таму дам мешок золота”. Первым паиол немец. Прабыл там минуту – выбегает весь пакусанный. Патом паиол паляк. Чериз три минуты выбегает – тожэ пакусанный. Ну паиол русский. Сидит там пять минут, десить, час сидит. Патом выходит – весь целый, ни аднаво укуса. У него кароль спрашивает: “Как ты там прасидел?” А он отвечает: “А я аднаво камара убил, а все астальные на похараны палетели”». Абсурдность способа разрешения задачи «русским» подчеркивает развенчание персонажа (который, по логике сказки, должен проявить героизм). В подобных анекдотах обыгрываются, кроме мотива испытания героя, сказочные мотивы обращения к чудесному помощнику и добывания и использования волшебного предмета. Прецедентными феноменами анекдотов, таким образом, могут выступать не только

сказочные персонажи, но и сюжетика, компоновка приемов, высказывания. Это свидетельствует о присутствии в памяти носителей современного детского фольклора названных феноменов, что позволяет тексту «двойтаться» в бахтинской трактовке. А это, в свою очередь, непосредственно связано с возникновением комического эффекта.

В заключение отметим, что основными источниками прецедентности в современном детском фольклоре – открытой, динамично и очень восприимчивой к изменениям системе, являются: 1) мифология, традиционный фольклор, в том числе фразеологизмы, обрядово-зрелищные, словесно-смеховые формы народной смеховой культуры, художественная литература; 2) художественные фильмы и мультфильмы; 3) фоновые знания из области науки, культуры, истории (исторические события, произведения живописи, музыки и др.), соответствующие интересам детей. Прецедентные феномены служат средством «модернизации», «перелицовки» старых текстов, обогащают повествовательные и иные возможности современного детского фольклора: его персонажную и сюжетную систему, а также связывают детский фольклор с традиционной и современной культурой (причем взаимодействие современного детского фольклора с традиционным часто происходит через литературу и кинематограф). Некоторые жанры ориентированы на соответствующие критерию «технологичности» традиционные элементы белорусского фольклора. Вместе с тем, прецедентные феномены, относящиеся к белорусской когнитивной базе (ядро которой, среди прочего, формирует школьная программа по литературе: *Роднае слова, Бывайце здаровы, Родны край, Сымон-музыка, Выбачайце, калі ласка, Родная мова, Тарас Бульба, Каласы пад сярпом тваім, Людзі на балоце, Зорка Венера і др.*), прецедентные ситуации (ср.: Чернобыль, Немига), за редким исключением, не актуальны для современного детского фольклора. Белорусские дети, если магически и «вызывают» писателей, то это классики русской литературы. Это, возможно, обусловлено тем, что дети, в том числе школьники младших и средних классов (по данным ассоциативных и иных экспериментов, проведенных современными исследователями), слабо владеют национально-прецедентными феноменами, а также тем, что современный детский фольклор практически не использует белорусский литературный язык, что детерминирует игнорирование обращения к белорусской когнитивной базе. Идеологические лакуны в школе при этом довольно интенсивно заполняются трансформированными народными традициями и новациями «мирового опыта», транслирующимися СМИ.

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ОБУЧЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

В статье рассматривается вопрос о том, может ли социальная сеть быть инструментом обучения и выполнять функцию профессионального развития, переосмысливается подход к использованию социальных сетей, анализируются данные опроса «Социальные сети», проведенного ресурсом VoxRu.Net, обсуждается вопрос классификации социальных сетей, делается попытка прогнозирования их будущего.

I. Shybut

The article discusses whether the social network is an educational instrument and stimulates professional development, reconsiders an approach to using social networks, analyzes the results of the Social Networks survey conducted by VoxRu.Net, discusses the issue of classifying social networks and provides an attempt to forecast social networks development.

Социальные сети в Интернете продолжают находиться на пике популярности и уже стали объектом настойчивого внимания исследователей. Открываются новые возможности для использования социальных сетей: они плотно входят во многие сферы бизнеса и становятся его неотъемлемой частью. Глобализация сделала возможным использование этого явления в совершенно разных сферах. Эффективное использование социальных сетей для поиска и подбора персонала доказано на практике и не вызывает сомнений. Может ли социальная сеть быть инструментом обучения и выполнять функцию профессионального развития – вопрос еще не до конца понятый и малоизученный.

Социальные сети в Интернете зародились в 90-х годах как профессиональное музыкальное сообщество, а термин появился только в 2004. Сегодня социальной сетью в Интернете называют программное обеспечение, позволяющее пользователям создавать свои профили и связываться с другими участниками в виртуальном пространстве. Стандартные социальные сети позволяют пользователю присоединять людей к своей сети, выходить на других пользователей через своих знакомых, посылать сообщения, размещать фотографии, тексты и любой другой контент.

На западе первая волна восторгов по поводу социальных сетей уже сошла, сейчас там наблюдается некий спад интереса, переос-

мысление подходов к их использованию. Что же происходит на нынешнем этапе в поле кириллического интернет-пространства?

По данным опроса «Социальные сети», проведенного ресурсом VoxRu.Net (Глас Рунета – инструмент и панель для проведения маркетинговых и социологических исследований аудитории Интернета), в котором приняли участие более 1000 активных пользователей Рунета, абсолютное большинство респондентов (98 %) имеют персональную страницу хотя бы в одной из популярных русскоязычных социальных сетей (В Контакте, Одноклассники, Мой мир и Мой круг). Примерно каждый второй (52 %) пользователь социальных сетей посещает их ежедневно, каждый пятый (20 %) несколько раз в неделю, каждый третий (28 %) раз в неделю и реже [1].

Для чего пользователям Рунета нужны социальные сети? Прежде всего, в коммуникативных и развлекательных целях. Около 62 % пользователей сетей с помощью этого сервиса занимаются восстановлением старых контактов, 51 % – поиском контактов со своими нынешними знакомыми и друзьями, а 42 % – поиском новых знакомых, 13 % – общением с незнакомыми людьми. Около 65 % просматривают фотографии, 45 % – обмениваются информацией (файлообмен), 40 % – прослушивают и/или просматривают мультимедийные файлы, 24 % используют прочие функции типа «приложений», «предложений», «вопросов» и др.

В меньшей степени социальные сети служат удовлетворению социокультурных запросов и деловому общению. Около 48% участников сетей ищут с их помощью разнообразную интересную информацию, 24 % – получают различные новости. Каждый третий участник использует социальные сети для установления и поддержания деловых контактов, 19 % – для поиска работы, 11 % – для предложения работы, 15 % – для рекламы и различных объявлений [1].

Вопрос, который интересует исследователей сегодня: можно ли каким-то образом классифицировать социальные сети с точки зрения обучения и развития? На современном этапе можно условно выделить два вида социальных сетей, так или иначе выполняющих обучающую функцию:

1. Социальные сети в свободном доступе:
 - неспециализированные сети (для них профессиональные сообщества не являются первостепенными);
 - профессиональные сообщества практиков (Community Practice).
2. Социальные сети в корпоративном формате.

Под неспециализированными социальными сетями свободного доступа понимают сообщества в Интернете, не имеющие ограниче-

ний ни по каким параметрам и никакой тематической специализации. Наиболее популярными ресурсами, по результатам опроса Гласа Рунета, являются Одноклассники (74 %), Мой мир (40 %), В контакте, (37 %), Мой круг (27 %), Планета Рамблер (24 %), LovePlanet (22 %) [1].

Являются ли подобные социальные сети хоть в какой-то мере обучающим ресурсом? Вопрос сомнительный. Определенно можно сказать лишь одно: желающий почерпнуть в социальных сетях «общего профиля» что-то полезное для себя как для профессионала найдет такую возможность через установление контакта и взаимодействие с профессионалами. Такие социальные сети дают возможность довольно быстро установить неформальный контакт, так как в большинстве случаев люди здесь оказываются более открытыми, чем в реальной жизни, в большей степени готовыми делиться информацией.

Ценность для обучения и развития в большей степени видна в социальной сети Facebook, которой, согласно статистике за июнь 2012 года, пользуются более 955 млн. людей [2]. Во-первых, Facebook позволяет преподавателям университетов создавать курсы для студентов, во-вторых, организации могут создать закрытую корпоративную сеть сотрудников на платформе Facebook. Она предназначена для работников одной компании, которые могут находиться на постоянной связи с коллегами из разных филиалов, публиковать новости своей организации и т. д. По результатам опроса английского эксперта в области e-learning Джейн Харт (Jane Hart), социальная сеть Facebook еще в 2007 году вошла в первую двадцатку рейтинга наиболее популярных инструментов обучения и развития [3]. Популярными ресурсами, позволяющими консультироваться со специалистами по профессиональным вопросам, являются Linkedin.com [4] и <http://www.xing.com/> [5]. В Интернете существует несметное количество сообществ, предоставляющих возможность самообучения. По словам Джейн Харт, самостоятельное или самоуправляемое обучение (self-management learning) становится очень важной тенденцией как в области корпоративного обучения, так и в обучении в целом [6].

На данный момент в Интернете существует несколько социальных сетей, специализирующихся на изучении иностранных языков. Самые крупные из них: <http://livemocha.com/> [7] и <http://www.sozietty.com/> [8]. Регистрирующийся на этих сайтах пользователь изучает иностранный язык, взаимодействуя с другим пользователем – носителем этого языка, в ответ обучая своему родному языку.

Специализированные социальные сети обычно являются платформой для сообществ специалистов. Они называются сообществами практиков (Community of Practice, CoP) и преследуют сугубо практические цели. Функциональность сообщества практиков ясна из названия: оно объединяет людей, которые заинтересованы в приобретении и развитии знаний в определенной области, их использовании на практике. Сообщества практиков могут состоять из ученых, инженеров, специалистов по маркетингу и продажам и других специалистов. Причем эти сообщества не обязательно должны быть ограничены рамками одной компании, а могут объединять людей со схожими интересами в разных организациях по всему миру.

CoP отличаются от сообществ по интересам – его участников объединяет не только стремление к некоей области знаний, но и желание сотрудничать в процессе применения этих знаний на практике. Члены сообщества хорошо понимают друг друга, поскольку работают над схожими проблемами. Они способны оценить уровень квалификации, проблемы коллег, получить друг от друга недостающие им знания. Пример сообщества такого рода привел Денис Зельцер, директор по развитию компании Supreme Communications, первый российский разработчик решений Web 2.0: «Проект Emedicine.com создан компанией, владеющей самым известным в мире интернет-ресурсом по здравоохранению <http://www.webmd.com/>. Он позволяет пользователям-врачам публиковать свои монографии и истории болезней, оформляя их по всем правилам, принятым в медицине; обсуждать медицинские кейсы, получать доступ к информации и сгенерированным членами сообщества новостям по всем разделам медицины – иными словами, иметь доступ к переднему краю науки. Этот проект также имеет интересный инструмент для обучения: любой пользователь может создать тест или мини-программу обучения, которая может быть основана на реальном медицинском кейсе, включать в себя справочную информацию и интерактивный тест на усвоение материала, а также презентацию, сопровождаемую записанной ее автором лекцией в аудиоформате» [9].

По данным исследования группы ученых из нескольких американских университетов и Института управления знаниями IBM, в сферах, где высок процент интеллектуального труда, например, в научных коллективах, специалисты во много раз чаще обращаются к коллегам при поиске нужной информации, чем к «обезличенным» источникам наподобие корпоративных хранилищ или Web. А к технологическим источникам информации специалисты обращаются, как правило, не получив удовлетворительного ответа у коллег или,

напротив, воспользовавшись их непосредственным указанием на данные в компьютерном архиве [10].

Социальные сети в корпоративном формате, в первую очередь, являются инструментом внутренних коммуникаций. По мнению немецких коллег из DJM Consulting (Professor Dr. Wolfgang Jager и Cristian Meser), инструменты web 2.0, используемые в рамках одной компании, работают, скорее, на создание имиджа привлекательного работодателя, нежели на поддержку процессов обучения в компании [11]. Специалисты отмечают, что использование компаниями современных web-технологий работает на повышение интереса со стороны потенциальных кандидатов. Для компаний, имеющих большое количество филиалов, корпоративная социальная сеть может стать инструментом взаимодействия сотрудников между собой часто в целях быстрого получения нужной информации, оказания взаимопомощи. Так происходит, когда новичок обращается к более опытному коллеге, работающему на аналогичной должности в другом филиале компании.

Социальные сети – находка для организаторов конференций и выставок. В частности, специалисты по организации конференций компаний Adobe и Cisco нашли инструмент социальных сетей очень удобным для участников конференции. Обычно за полтора месяца до своей внутренней конференции компания Adobe создает сайт с элементами социальной сети, где каждый зарегистрировавшийся на мероприятие сотрудник автоматически «заводит» себе профиль в сети и может до начала мероприятия устанавливать контакты с наиболее интересными ему людьми, общаться с ними онлайн, назначать встречу во время конференции или вне ее. Система сама выстраивала связь между участниками, учитывая близость профессиональных интересов, указанных в профиле.

Пытаясь строить прогнозы о будущем социальных сетей, нельзя не согласиться с высказыванием Дениса Зельцера: «Сейчас модно говорить о стагнации социальных сетей: пользователи «наелись» блогами, Одноклассники пошли на спад. Ничего подобного не происходит – просто весь феномен социальных сетей начали, наконец, переосмысливать. Поток однотипных сайтов-клонов иссякнет, а вместо него мы скоро увидим новые проекты – нишевые, созданные под отдельные группы пользователей и их специфические потребности» [12].

Литература

1. Глас Рунета – «Социальные сети». Служба опросов интернет-аудитории [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://subscribe>.

- ru/archive/media.vox/201002/15184228.html/. – Дата доступа: 14.08.2012.
2. Гайнуллина, А. Число пользователей Facebook превысило 955 миллионов / А. Гайнуллина // РИА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ria.ru/technology/20120727/710249920.html>. – Дата доступа: 01.09.2012.
 3. Сайт «Centre for Learning & Performance Technologies» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://c4lpt.co.uk/top-100-tools-for-learning-2011/>. – Дата доступа: 14.08.2012.
 4. Сайт «Linkedin» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://press.linkedin.com/about>. – Дата доступа: 1.08.2012.
 5. Сайт «XING. The Professional Network» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.xing.com/>. – Дата доступа: 1.08.2012.
 6. Сайт «Centre for Learning & Performance Technologies» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://c4lpt.co.uk/>. – Дата доступа: 14.08.2012.
 7. Сайт «Livemocha» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://livemocha.com/>. – Дата доступа: 1.08.2012.
 8. Сайт «Soziety» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.soziety.com/>. – Дата доступа: 1.08.2012.
 9. Сайт «Конференция Интернет-сообщества 2008» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://2008.i-conference.ru/>. – Дата доступа: 12.08.2012.
 10. Cross, R. Knowing what we know: supporting knowledge creating and sharing in social networks / R. Cross, A. Parker, L. Prusak, S.P. Borgatti // Organizational Dynamics Organizational Dynamics. – 2001. – Vol. 30. – № 2. – P. 100–120.
 11. Сайт «The Human Resource Management – Network» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hrm.de/>. – Дата доступа: 14.08.2012.
 12. Сайт «Объединенная конференция i-COMference» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://2011.i-conference.ru/>. – Дата доступа: 30.08.2012.

Ирына Шумская

**ПОСТАЦЬ МАКСИМА БАГДАНОВІЧА
Ў КУЛЬТУРНАЙ ПАМ'ЯЦІ БЕЛАРУСАЎ
І СУЧАСНАЙ МЕДЫЙНАЙ ПРАСТОРЫ**

Культурная память каждого народа аккумулирует совокупность наиболее важных идейных парадигм, духовных ценностей, символических архетипов и актуальных художественных обра-

зов, которые могут изменяться в соответствии с господствующими в обществе приоритетами, а также в зависимости от характера развития медиасферы. Существенное место в культурной памяти всегда занимают образы людей, которые внесли значительный вклад в историю и культуру родной страны. Для белорусов одной из таких персоналий является личность Максима Богдановича. Поэт, публицист и деятель национального возрождения традиционно рассматривался сквозь призму поэтической возвышенности, однако в условиях современности характер представления данной персоны в медиасфере начал приобретать новые, порой весьма неожиданные ракурсы.

I. Shumskaya

Cultural memory of every nation accumulates a complex of the most important ideological paradigms, spiritual values, symbolic archetypes and current artistic images, which can be changed according to the community priorities and depends on the media sphere specify. Significant place in the cultural memory is always occupied by the images of people who have made a significant contribution to the history and culture of their native country. Maxim Bahdanovich is one of such personalities for Belarusians. Poet, essayist and activist of national revival usually have been showed through the prism of poetic sublimity, but now the character of this person representation in the media sphere began to demonstrate new and unexpected foreshortenings.

На пачатку ХХІ стагоддзя вельмі абвострылася праблема захавання этнакультурнай ідэнтычнасці беларусаў, якая ў значнай ступені грунтуецца на ключавых пастулатах нацыянальнай культурнай памяці. Як слухна адзначаў філосаф Ё.-Г. Гердар, «кожная нацыя павінна навучыцца адчуваць, што яна становіцца вялікай, цудоўнай, высакароднай, багатай, арганізаванай, дзейнай і шчаслівай не ў вачах іншых, не ў выказваннях нашчадкаў, а ўнутры самой сябе, сама па сабе, і што толькі ў гэтым выпадку ўзнікае павага суседзяў і нашчадкаў – накшталт таго, як ценя суадносіцца з цёплым» [1, с. 296].

З улікам таго, што сама культура можа разглядацца як «наспадчынная памяць калектыва», згодна з вызначэннем расійскага даследчыка Ю. Лотмана [2], менавіта культурная памяць з'яўляецца адным з вызначальных атрыбутаў нацыі, падмуркам яе ідэнтычнасці, платформай для распрацоўкі адмысловай геапалітычнай стратэгіі развіцця на ўзроўні міжнароднага ўзаемадзеяння. У культурнай памяці кожнага народа акумулю-

еца сукупнасць найважнейшых ідэйных парадыгм, духоўных каштоўнасцяў, сімвалічных архетыпаў і актуальных мастацкіх вобразаў, якія могуць змяняцца ў адпаведнасці з пануючымі ў грамадстве прыярытэтамі. Інакш кажучы, сфера культурнай памяці не з’яўляецца статычнай, а можа істотна трансфармавацца з цягам часу, паводле дзеючай сацыякультурнай сітуацыі, а таксама ў залежнасці ад характару рэпрэзентацыі ў медыясферы.

Разам з трансфармацыяй сферы культурнай памяці змяняецца і грамадскае стаўленне да тых ці іншых яе элементаў, што знаходзіць сваё адпаведнае ўвасабленне ў сферы мас-медыя. Тое, што раней лічылася амаль сакральным, можа спакваля ператварыцца ў аб’ект вострай крытыкі або стаць цэнтральным звяном моладзевых гульняў ці нават персанажам коміксаў (узгадайма, напрыклад, скандальную гісторыю з серыяй карыкатур на прарока Мухамеда, надрукаваных у адной з дацкіх газет у 2005 годзе). Аднак, можа адбыцца і кардынальна супрацьлеглы феномен – адмаўленне ўспрымаць традыцыйны вобраз у нетыповым ракурсе. У такім выпадку спробы дэвальвацыі ў масавай свядомасці вобразу асобы, якая ўстойліва трымае статус нацыянальнай легенды, часцей за ўсё заканчваюцца няўдачай.

Красамоўным прыкладам тут можа служыць гісторыя, якая адбылася некалькі гадоў таму ў Польшчы і была звязана з перасэнсаваннем і «развянчаннем» постаці культывага паэта Адама Міцкевіча. Адзін з навукоўцаў, даследчык літаратуры рамантызму і ў прыватнасці творчасці А. Міцкевіча, прадставіў на суд грамадскасці шэраг абгрунтаванняў таго, што ...Адама Міцкевіча насамрэч наогул не існавала, гэта быў штучны вобраз, створаны суполкай літаратараў-эмігрантаў з мэтай узняцця нацыянальнага духу палякаў. Нягледзячы на тое, што даследчык прыводзіў досыць лагічныя доказы сваёй тэорыі, грамадскасць зреагавала на яе рэзка адмоўна: доктар быў звольнены з універсітэта і змешчаны ў псіхіятрычную клініку, а публікацыя ягоных матэрыялаў – забаронена [3]. Такім чынам, працэс руйнавання звыклых вобразаў у культурнай памяці народа можа быць не толькі неэфектыўным, але і небяспечным, бо ён звязаны са стрыжнем самога канцэпту нацыі. Таму пачынаючы чарговую, адпаведную эпоху, «пераацэнку каштоўнасцяў» і спрабуючы здзейсніць мадыфікацыю былых ідэалаў, не варта забываць пра гэтыя акалічнасці.

Відавочна, што істотнае месца ў культурнай памяці заўсёды займаюць вобразы асоб, якія зрабілі значны ўнёсак у гісторыю і культуру роднага краю. Для беларусаў адной з такіх персаналій

бясспрэчна з'яўляецца постаць Максіма Багдановіча. Асоба паэта, публіцыста і дзеяча нацыянальнага адраджэння традыцыйна разглядалася скрозь прызму патэтычнай узнёсласці, аднак у сучасных рэаліях у разнастайных прадстаўленнях дадзенай персаналіі ў медыях пачалі прасочвацца зусім новыя, часам нечаканыя і вельмі спрэчныя адценні.

Так, напрыклад, літаратарка Марыяка Мартысевіч у сваім эсе «Мужчыны, якіх мы выбіраем» здзяйсняе жартаўлівую (як ёй самой падавалася) спробу прадставіць шэраг класікаў беларускай літаратуры як няздатных і гаротных лузераў. Яна піша: «Няўдачнік – гэта ўвогуле скразны герой беларускай сацыякультурнай прасторы, пачынаючы з Кастуся Каліноўскага, у якога нічога не атрымалася. Кажуць, што гісторыя пішацца пераможцамі. Гісторыя Беларусі – выключэнне, бо яна пісалася няўдачнікамі. Нашыя неафіцыйныя класікі – таксама спрэс няўдачнікі: гэта і мілыя няздары-сухотнікі Максім Багдановіч і Ігнат Канчэўскі, і знайшоўшыя гвалтоўную смерць Тарашкевіч, Гарэцкі, Аляхновіч, і новы Багрым Уладзімер Дубоўка, і [...] безліч іншых, – няўдачнікаў нагэтулькі, што сёння пра іх ніхто не ведае... Аднак сумаю сваіх няўдачаў яны стварылі кантэкст нашага існавання, і ў гэтым – іх самая галоўная ўдача» [4]. У выніку кляймо «няздараў-сухотнікаў» абурыла досыць кансерватыўную літаратурную грамадскасць і абярнулася крытыкай у адрас самой аўтаркі правакацыйнага эсе.

Іншы скандал, звязаны з занадта вольнай трактоўкай творчай спадчыны паэта і яго самога як асобы, быў спавадаваны зместам так званага «Інтымнага дзённіка» Багдановіча, у якім ён натуралістычна апісвае свае любоўныя прыгоды. Публікацыя асобных урывкаў дзённіка, а таксама неадназначная пастаноўка рэжысёрам Віталем Баркоўскім спектакля «Дзённік паэта» па п'есе Сяргея Кавалёва, падзялілі грамадскасць на абураных прэзентаванымі ў спектаклі элементамі пошласці і тых, хто гучна працягвае сцвярджаць, што кожны паэт – перш за ўсё чалавек з уласцівым яму біялагічнымі інстынктамі. Гэты высунуты на пярэдні план псіхафізіялагізм, тым не менш, па-ранейшаму слаба стасуецца з замацаваным у масавай свядомасці беларусаў вобразам Максіма Багдановіча, што традыцыйна ўспрымаецца намі як «паэт чыстае красы і гармоніі». А гармонія і вульгарызм, як вядома, рэчы несумяшчальныя. Гэтую думку падкрэсліла і дырэктарка музея М. Багдановіча Таццяна Шаляговіч, якая на імпрэзе, прысвечанай 120-годдзю паэта, выказалася наступным чынам: «Ёсць рукапіс, які ўжо публікаваўся, дзе Максім паказаны як чалавек,

якому ўласцівыя зямныя пачуцці. Але для гэтага неабавязкова чытаць рукапіс, можна перагледзець яго вершы, дзе ўсё сказана. А тут (г. зн. у спектаклі) ёсць вельмі суб'ектыўнае прачытанне яго спадчыны, ад чаго мне вельмі прыкра» [5].

У абарону недатыкальнасці сферы прыватнага жыцця паэта выказваўся і вядомы літаратар Адам Глобус, які ў сваім артыкуле пад назвай «Паэт вінен...» пісаў: «Паэт нікому нічога не вінен. Я перакананы. Ды масавая свядомасць збудавана інакш. У ёй паэт абавязкова нешта некаму павінен. Таму анталогію «100 беларускіх вершаў 100 паэтаў XX стагоддзя» я пачаў менавіта са словаў «Паэт павінен...» Адзін павінен памерці маладым, другі – кахаць, трэці – быць прарокам у сваёй Айчыне, чацвёрты мусіць быць патрыётам Бацькаўшчыны, пяты – апяваць чыстую красу. І гэтак 100 павіннасцяў, 100 вінаватасцяў... Паэт мусіць мець загадку. Паэт мусіць мець таямніцу. І дзякуй усім, хто хавае дзённік Максіма Бадавіча. Галоўнае, ёсць што хаваць» [6].

Гэтая неаднастайнасць і супярэчлівасць у прадстаўленні найноўшага бачання вобразу паэта, тым не менш, з'яўляецца досыць характэрнай для беларускай культуры, якая ніколі не была абсалютна аднароднай. І тут варта працытаваць самога М. Багдановіча, які лічыў, што прастора айчынай культуры «ёсць не монстр, не рарытэт, не ўнікум, а глыбока жыццёвая з'ява, палеглая ў рэчышчы агульнаеўрапейскага прагрэсу» [7, с. 259].

Разам з тым трэба зазначыць, што прадстаўленне на ўзроўні медыйных сродкаў постаці Багдановіча выключна пры дапамозе метафар сучаснай масавай культуры спрыяе хіба толькі збіванню з тропу ў асэнсаванні творчай спадчыны паэта. Багдановіч і сам – вельмі метафарычны (як у паэзіі, так і ў прозе), але ці варта дапасоўваць да ягонай постаці тое, што насамрэч не было ёй уласціва і з'яўляецца ўсяго толькі плёнам фантазій нашых сучаснікаў? Масіфікацыя вобразаў выбітных персаналій прыводзіць да таго, што зараз мы ўсё часцей сутыкаемся з сітуацыямі, калі выява Тадэвуша Касцюшкі прысутнічае на бутэльцы з гарэлкай, а знакамiты паланэз Міхала Клеафаса Агінскага служыць музычным суправаджэннем да камп'ютарнай анімацыі.

Цяпер, калі паэт ужо не можа сам абараніць сябе і сваю творчасць ад надзвычай вольных трактовак, гэта застаецца рабіць даследчыкам або ...іншым паэтам. Сярод апошніх – не менш адораны і таксама заўчасна памерлы Анатоль Сыс, аўтар радкоў, якія цалкам можна суаднесці з постаццю Максіма Багдановіча ў яе сучасным успрыманні:

«Ніхто ня мае права біць Паэта,
ён нават сам ня вольны над сабой,
магчыма, ён адзіны на паўсвеце,
а вы за ім, нібыта за гарой» [8, с. 140].

Безумоўна, вобраз Максім Багдановіча ў любым выпадку будзе займаць значнае месца ў культурнай памяці не толькі беларусаў, але і іншых усходнеславянскіх народаў. Яго не варта пераўтвараць у нейкую анахранічную ікону, якая разглядаецца толькі ў кантэксце энцыклапедызму беларускай літаратуры. Але і ствараць вакол ягонай постаці папулярны зараз у медыях флёр самотнага маргінала з неўтаймаваным лібіда таксама нельга. «Еўрапейскасць» падобнага кшталту сам паэт наўрад ці ўхваліў бы.

Літаратура

1. Гердер, И.-Г. Избранные сочинения / Иоганн Готфрид Гердер. – М.: Гослитиздат, 1959. – 391 с.
2. Лотман, Ю. Избранные статьи: в 3-х т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Изд. «Александра», 1993. – С. 328. – Т. 3.
3. Adam Mickiewicz nigdy nie istniał? [Электронны рэсурс] / Salon24.pl. –Рэжым доступу: <http://humbug.salon24.pl/118472,adam-mickiewicz-nigdy-nie-istniał>. – Дата доступу: 11.01.2012.
4. Мартысевіч, М. Мужчыны, якіх мы выбіраем [Электронны рэсурс] // Родныя вобразы. – Рэжым доступу: <http://rv-blr.com/litaratura/view/2403>. – Дата доступу: 12.01.2012.
5. Будкін, С. У Нацыянальнай бібліятэцы інсцэнавалі “Інтымны дзённік” Багдановіча [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://news.tut.by/culture/257963.html>. – Дата доступу: 10.01.2012.
6. Глобус, А. Паэт павінен... / А. Глобус // Звязда. – 2001. – 8 снежня.
7. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / Максім Багдановіч. – Мінск, 1995. – Т. 3.
8. Сыс, А. Паэт / А. Сыс // Alaiza: Выбранае / А. Сыс. – Вільня: Gudas, 2009.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдеев Игорь Олегович – руководитель Музея истории белорусского кино (Беларусь)

Авдейчик Людмила Леонидовна – кандидат филологических наук, старший преподаватель (УО «Белорусский государственный медицинский университет», Беларусь)

Агафонова Наталья Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник (ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»)

Алешкевич Маргарита Витальевна – аспирант (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Артишевская Татьяна Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент (Челябинский государственный университет, Россия)

Басова Анна Ивановна – декан факультета повышения квалификации и переподготовки Института журналистики, кандидат филологических наук, доцент (Белорусский государственный университет, Беларусь)

Барма Олег Анатольевич – аспирант (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Беларусь)

Безлепкина Оксана Петровна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Белоокая Марина Александровна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела экранных искусств (ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Беларусь)

Белякова Людмила Петровна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Богданова Галина Борисовна – доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Бордиян Ольга Дмитриевна – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Вальковский Михаил Александрович – первый заместитель главного редактора учреждения редакции газеты «Рэспубліка», доцент Института журналистики БГУ (Беларусь)

Варич Марина Валерьевна – кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент (Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина)

Васюченко Петр Васильевич – заведующий кафедрой белорусского языка и литературы, кандидат филологических наук, доцент (Минский государственный лингвистический университет, Беларусь)

Воробьев Василий Петрович – заведующий кафедрой социологии журналистики, кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Галай Ольга Максимовна – кандидат филологических наук, доцент (Белорусский государственный университет, Беларусь)

Гиленко Ольга Игоревна – соискатель (Институт журналистики, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина)

Гиргель Дарья Николаевна – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Говорухина Юлия Анатольевна – доктор филологических наук, доцент (Сибирский федеральный университет, Россия)

Градюшко Александр Александрович – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Гуськова Светлана Владимировна – кандидат филологических наук, старший преподаватель (Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, Россия)

Дасаева Татьяна Николаевна – заведующий кафедрой зарубежной журналистики и литературы, доктор филологических наук, профессор (Институт журналистики БГУ)

Дорохин Павел Андреевич – магистр искусствоведения, аспирант (УО «Белорусская государственная академия искусств», Беларусь)

Жунусова Жаныл Ныгизбаевна – доктор филологических наук, профессор (Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева, Казахстан)

Залесский Борис Леонидович – первый заместитель главного редактора газеты «Союз предпринимателей», доцент Института журналистики БГУ (Беларусь)

Зубченко Наталья Анатольевна – заместитель декана по науке, кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Зыбина Кристина Александровна – студент факультета журналистики (Национальный исследовательский университет «БелГУ», Россия)

Ивченко Виктор Иванович – заведующий кафедрой стилистики и литературного редактирования, доктор филологических наук, профессор (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Ивченко Елизавета Викторовна – преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Капустина Галина Леонидовна – соискатель (Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, Россия)

Капцев Владимир Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Карпилова Антонина Алексеевна – заведующий отделом экранных искусств, кандидат искусствоведения, доцент (ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»)

Касько Владимир Константинович – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Кислицына Анна Николаевна – кандидат филологических наук, докторант (ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»)

Ковалевский Артем Николаевич – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Кожемякин Евгений Александрович – заведующий кафедрой коммуникативистики, рекламы и связей с общественностью факультета журналистики, доктор философских наук, доцент (Национальный исследовательский университет «БелГУ», Россия)

Кононова Елена Ивановна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Концевая Галина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент (Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина, Беларусь)

Концевой Михаил Петрович – старший преподаватель (Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина, Беларусь)

Конюшкевич Мария Иосифовна – доктор филологических наук, профессор (УО «Гродненский государственный университет им. Я. Купаль», Беларусь)

Короченский Александр Петрович – декан факультета журналистики, заведующий кафедрой журналистики, доктор филологических наук, профессор (Национальный исследовательский университет “БелГУ”, Россия)

Кудрявцева Екатерина Львовна – кандидат педагогических наук, доцент (Институт иностранных языков и медиа-технологий университета Грайфсвальда, ФРГ)

Лешко Юлия Альбертовна – киносценарист, литературный редактор журнала «На экранах» (Беларусь)

Лукашик Ядвига Вадимовна – магистр истории, ведущий специалист (Министерство культуры Республики Беларусь, Беларусь)

Лучинина Полина Юрьевна – аспирант (Вятский государственный гуманитарный университет, Россия)

Лысова Наталья Богдановна – декан историко-филологического факультета, кандидат филологических наук, доцент (УО «Полотский государственный университет», Беларусь)

Макаренко Иван Михайлович – аспирант (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Беларусь)

Мальчевская Елена Александровна – аспирант (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Медведева Ольга Александровна – заведующий кафедрой менеджмента, истории и теории экранных искусств, кандидат филологических наук, доцент (УО «Белорусская государственная академия искусств», Беларусь)

Минчук Инна Ивановна – аспирант (УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купаль», Беларусь)

Мыгаль Марина Сергеевна – студент (Белгородский государственный университет, Россия)

Можейко Марина Александровна – проректор по научной работе, доктор философских наук, профессор (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Беларусь)

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 – главный редактор журнала «На экранах» (Беларусь)

Подольак Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Саенкова Людмила Петровна – заведующий кафедрой литературно-художественной критики, кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Салеев Вадим Алексеевич – доктор философских наук, профессор (УО «Белорусская государственная академия искусств», Беларусь)

Салеева Марианна Вячеславовна – кандидат философских наук, доцент (Белорусский государственный университет, Беларусь)

Салих Хива Тахир – аспирант (Институт журналистики Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, Украина)

Самусевич Ольга Михайловна – заместитель директора Института журналистики, кандидат филологических наук, доцент (Белорусский государственный университет, Беларусь)

Сафроньева Галина Николаевна – магистрант (Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина)

Сидоренко Антон Васильевич – заместитель директора редакционно-издательского учреждения («Культура і мастацтва», Беларусь)

Сидорская Ирина Владимировна – заведующий кафедрой технологий коммуникации, кандидат философских наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Синькова Людмила Дмитриевна – доктор филологических наук, профессор (Белорусский государственный университет, Беларусь)

Слука Олег Георгиевич – доктор исторических наук, профессор (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Соловьев Анатолий Иванович – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Сушко Екатерина Олеговна – музыкальный редактор (Национальная государственная телерадиокомпания, Беларусь)

Табинский Ярослав Игоревич – магистр журналистики (Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина)

Тимошик Лариса Ивановна – редактор отдела культуры газеты «Звезда» (Беларусь)

Трунин Сергей Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Тумилович Наталья Вячеславовна – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Федотова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Харитоновна Светлана Вячеславовна – преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Хлусевич Ирина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент (УО «Гродненский государственный университет им. Я. Купаль», Беларусь)

Чупринский Андрей Иванович – кандидат искусствоведения, доцент (УО «Белорусская государственная академия искусств», Беларусь)

Швед Инна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор (Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина, Беларусь)

Шибут Ирина Петровна – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь)

Шумская Ирина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Беларусь)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Приветственное слово директора Института журналистики С. В. Дубовика участникам конференции</i>	<i>3</i>
Игорь Авдеев Деятельность музея истории белорусского кино как информационный повод	6
Людмила Авдейчик Сетевая литература как феномен современной культуры	18
Наталья Агафонова Искусствоведение и художественная критика: к проблеме разграничения полномочий	26
Маргарыта Аляшкевіч Нацыянальная і савецкая традыцыі ў беларускай літаратурнай крытыцы	32
Татьяна Артишевская Формирование ценностей в структуре профессиональной мотивации студентов журналистов	41
Олег Барма Образ библиотеки как ризоморфного лабиринта в романе У. Эко «Имя розы»	47
Ганна Басава Роля міжкультурнай камунікацыі ў працэсе глабалізацыі свету	54
Аксана Бязлепкіна Парадоксы беларускага літаратурнага працэсу: літаратурная крытыка ва ўмовах незапатрабаванасці.	57
Марина Белоокая Теледокументалистика: от портрета человека к образу эпохи	66
Людмила Белякова Искусство отражения «отражения в прекрасном действительности» — аналитический метод творчества	75
Галіна Багданава Разбурэнне вобразных стэрэатыпаў і вяртанне да архетыпаў у сучасным беларускім мастацтве	84
Вольга Бардзіян Перыфраза як троп сінанімічнага характару (па матэрыялах эсэ Янкі Брыля)	91

Михаил Вальковский

Внешнеэкономическая тематика в белорусских печатных медиа:
социально-экономические детерминанты и ожидания аудитории 94

Марина Варич

Американізація мови сучасних діаспорних видань
слов'янських народів: спроба адаптації в країні проживання
чи прояв асиміляції? 103

Пётр Васючэнка

Беларуская літаратура і нацыянальны кінематограф:
шляхі ўзаемадзеяння 111

Васіль Вараб'ёў

Стратэгіі інавацый у канвергентным асяродку СМІ 116

Ольга Галай

Лексические и стилистические аспекты перевода
современной немецкой прессы 124

Ольга Гиленко

Использование иллюстративного материала в путевых очерках
на страницах журнала «ОТЧИЗНА» 130

Дарья Гиргель

Зритель как «Другой» в пространстве кинематографа 135

Юлия Говорухина

Современная литературная критика: кризис идентичности. 141

Александр Градюшко

Концепции развития сайтов литературно-художественных изданий . . 150

Светлана Гуськова

Особенности создания имиджа телеведущего 159

Тацяна Дасаева

«Маральная змястоўнасць таленту...»
(Янка Брыль і Міхась Стральцоў) 164

Павел Дарохін

Масавая культура ў карыкатуры БССР 1970–1980-х гг. 169

Жаныл Жунусова

Словарный и масс-медийный дискурс:
дистантное речевое общение 176

Борис Залесский

Наука и журналистика: партнерство, устремленное в будущее 183

Наталля Зубчонак

«Полымя» праз 90 гадоў... З гісторыі дзейнасці часопіса
ў перыяд беларусізацыі 193

Кристина Зыбина

Типология и роль обзоров зарубежных СМИ 200

Елизавета Ивченкова

Текстообразующая роль соматизмов в публицистическом
и художественном текстах 209

Виктор Ивченко

Язык художественных произведений Юрия Казакова
(о литературе, стилистике и образном слове с ностальгией) 215

Галина Капустина

Культурное поле детской газеты 227

Владимир Капцев

Постмодернистская рецепция в «низких» жанрах:
репрезентация русского детектива 235

Антонина Карпилова

Образ Полоцка в киноискусстве 248

Уладзімір Касько

Білет на ўчарашнія свята: да пытання вывучэння матэрыяльнай
і духоўнай спадчыны беларусаў 254

Ганна Кісліцына

Бляск і жабрацтва: літаратурная крытыка
першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя 261

Арцём Кавалеўскі

Праблема чытацкага ўспрымання
і спробы яе вырашэння шляхам інтэрпрэтацыі 266

Евгений Кожемякин

Общественный диалог в современном коммуникационном пространстве:
точка зрения критического дискурса-анализа 281

Елена Кононова

Регулирование СМИ с британским акцентом 289

Галина Концевая, Михаил Концевой

«Медленные медиа» для Homo legens 297

Михаил Концевой

Манипулирование вниманием в сетевых интерактивных медиа 302

Мария Конюшкевич

Концовка медиатекста: «эмичность» и «этичность» 310

Александр Короченский

Роль медиакритики в теоретико-методологическом обновлении
русской науки о журналистике и массовых коммуникациях. 320

Екатерина Кудрявцева

К вопросу о значении медиа-компетенции в современном обществе
и процессе ее формирования носителями русского языка как родного
и студентами-иностранцами 325

Юлия Лешко

От сердца 333

Ядвига Лукашик

К вопросу о соотношении художественной критики и арт-журналистики
(в рамках диссертационного исследования
«художественная критика в Беларуси 1980–2000-х гг.») 338

Полина Лучинина

Элементы литературной критики в английских периодических эссе
XVIII века на ориентальную тему 342

Наталья Лысова

Новыя тэндэнцыі крытычнага аналізу беларускай літаратуры
(на матэрыяле сучаснай крытыкі) 348

Иван Макаренко

Беларусь в контексте трансформации ценностных оснований культуры
пост-постмодерна 356

Елена Мальчевская

Жанры и методы журналистики
в современном театральном процессе 361

Ольга Медведева

Уроки Бондаревой 365

Инна Минчук

Асимметричная реализация конверсных ситуаций
(на примере текстов СМИ) 370

Марина Можейко

Постмодернистское переосмысление феномена книги:
внегугенберговское бытие книжной культуры 377

Марина Мыгаль

Социокультурное пространство рунета 403

Татьяна Орлова	
Горькая цена свободы	409
Александр Павильч	
Трансформация парадигмы компаративных исследований культуры: от сравнительно-исторических поисков к интегративной модели анализа коммуникативных процессов	416
Гражина Павловская	
Трансформация жанров в литературе и литературной критике.	424
Людмила Перегудова	
Рукописи не горят...	431
Тацяна Падаляк	
Газета «Звезда» як нацыянальна-культурная каштоўнасць.	433
Людмила Саенкова	
Нравственные и творческие принципы кинокритика Е.Л. Бондаревой	439
Марианна Салеева	
Идеи Б. Кроче о художественно-литературной критике	448
Вадим Салеев	
Художественная критика в эпоху XXI века	455
Салих Хива Тахир	
Информационная политика редакции стокгольмской газеты «Афтонбладет» в свете традиций шведского печатного слова	462
Вольга Самусевіч	
Беларускія СМІ як уплывовы фактар развіцця нацыянальнай лагасферы.	468
Галина Сафроньева	
Білоруськія рэаліі крізь призму української телевізійної журналістики	476
Антон Сидоренко	
Найти «своих» и успокоиться. Особенности современной культурной аналитики в сфере киноискусства	482
Ирина Сидорская	
PR-технологии продвижения культурных проектов художественных галерей	485

Людміла Сінькова

Пазнакі беларускай прысутнасці ў аповесці-эсэ Л. Дранько-Майсюка
«У Вільні і больш нідзе» 495

Алег Слука

Вобраз нацыянальнага мастацтва 503

Анатолій Соловьев

Образ учителя в кино: Запад versus Восток 512

Екатерина Сушко

Функции музыки в современных телепередачах об искусстве. 521

Ярослав Табинский

Фотография в Украине: на пути к новым медиа 530

Сергей Трунин

Трансформация романых жанров в эпоху постмодерна
(на материале произведений рубежа XX–XXI вв.) 536

Наталья Тумилович

Трансформация современной региональной прессы:
жанрово-содержательный аспект. 548

Наталья Федотова

СМИ и механизмы рекреации: исторический
и функциональный аспекты 554

Светлана Харитоновна

Пресса для детей в пространстве визуальной культуры 563

Ірына Хлусевіч

Фразеалагізм у газетным загалоўку 569

Ларыса Цімошык

Культурная памяць як сведчанне спеласці нацыі 573

Андрей Чупринский

Диффамация аудиовизуального пассаизма начала XXI века 582

Инна Швед

Детский фольклор в современном информационном обществе 586

Ірына Шибут

Социальные сети как инструмент обучения и развития 596

Ірына Шумская

Постаць Максіма Багдановіча ў культурнай памяці беларусаў
і сучаснай медыйнай прасторы 601

Сведения об авторах 607

Научное издание

СМИ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

К 90-летию заслуженного деятеля науки Республики Беларусь,
доктора филологических наук, профессора
Ефросиньи Леонидовны
БОНДАРЕВОЙ

Сборник научных трудов

Редакторы *Г. Ч. Павловская, О. П. Безлепкина, Г. Б. Богданова,
В. А. Капцев, С. Е. Трунин*

Ответственный за выпуск *Л. П. Саенкова*

Компьютерная верстка *Г. А. Гурковой*

Подписано в печать ??.??.2012. Формат 60х84/16. Гарнитура Школьная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. ??, Уч.-изд. л. ??
Тираж 100 экз.

Сверстано в учебно-издательской лаборатории
Института журналистики БГУ
220004, г. Минск, ул. Кальварийская, 9.