

*В. В. Дашук (Мінск),
аспірантка Інстытута мастацтвазнаўства,
этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі*

КУЛЬТУРА ПОСТМАДЭРНА І КІНЕМАТОГРАФ

Сучасную культуру часта характарызуюць тэрмінам “постмадэрнізм”. Надзвычайную ўладу набывае візуальны вобраз, што дазваляе некаторым даследчыкам гаварыць пра “псіхпаталогію візуальнага багацця”. На тэлебачанне спасылаюцца, як на квінтэсэнцыю культуры постмадэрна. Фарміраванне свядомасці сучаснага чалавека адбываецца ў своеасаблівай тэлевізійнай аўры. Па словах Ж. Бадрыяра, “не толькі ты глядзіш тэлевізар, але і ён глядзіць на цябе”¹.

Кінематограф — мастацтва, што ў пэўным сэнсе стварыла вобраз ХХ стагоддзя. Традыцыйна кіно непараўнальна больш эфектыўна, чым папярэднія мастацтвы, складала стэрэатыпы і мадэлі паводзінаў. Глядач расшыфроўвае экранную мову, прыходзіць такім чынам да ўсведамлення ўласнай ідэнтычнасці. Структура пазнавальных вобразаў і эпизодаў нараджае даступны ўсім камунікацыйны код. Андрэ Эмбер меркаваў, што кіно інтэнсіўна садзейнічае стварэнню міжнароднага ўяўлення². Новыя тэхналогіі, і асабліва тэлебачанне, прывялі да вялікай культурнай трансфармацыі, кінематографа ў тым ліку. Цяперашні соцыум сталі абазначаць як “грамадства постмадэрна”.

Візуальныя вобразы прасякаюць усю грамадскую культуру ў спалучэнні з відавочна няспынным працэсам спажывання, што дала падставу Гаю Дэбару ў канцы 60-х гадоў загаварыць пра “грамадства відовішча”, а Маршалу Маклюэну прадбачыць “глабальную вёску” імгненнай камунікацыі³. Гэтыя прагнозы ў наступныя дзесяцігоддзі распрацоўвалі-

ся Ж. Бадрыярам. У яго тоне пры ацэнках новай з’явы гучыць хутчэй пакорлівасць, чым пратэст ці ўрачыстасць. Бадрыяр бачыць свет безадносных знакаў, раз’яднаных і без усялякага сэнсу. Мы існуем у сучасным грамадстве вобраза ці сімулякра — копіі без арыгінала. Прыкладам замаскіраванай адсутнасці рэальнасці ёсць створаны на камп’ютэры дыснееўскі анімацыйны фільм “Гісторыя цацак” (1996) — кіно, знятае, па словах творцаў, “цалкам у кібер-прасторы”.

Прыход Інтэрнэту ды эмбрыональных форм “віртуальнай рэальнасці” толькі пацвердзіў Бадрыяраўскае апісанне “камунікацыйнага экстазу”, які выклікала ўварванне новых тэхналогій у асабістую прастору⁴.

Некаторыя даследчыкі словам “постмадэрн” проста абазначаюць прадмет культурных штудый, без канкрэтнай дэфініцыі. Здаецца, што тэрмін “постмадэрн” — адзін з найбольш абразлівых і няясных. Вясной 1993 года англійская газета “Guardian” надрукавала артыкул “Постмадэрнавы палітык”, у якім распавядалася пра старога кансерватыўнага дзеяча без усялякіх прэтэнзій на “постмадэрн”. Амерыканскае выданне “Newsweek” назвала Біла Клінтана “постмадэрнавым прэзідэнтам” таксама без тлумачэнняў. “New York Times” пайшла яшчэ далей, абвясціўшы з’яўленне “постмадэрнавых сандвічаў”. Такім чынам, тэрмін ужываецца, як сінонім сучаснага моманту. Адно з найбольш цікавых азначэнняў постмадэрнізму было дадзена англійскім прафесарам сацыялогіі, які ў адказ на пытанне

аб лепшым апісанні грамадства постмадэрна, параіў звярнуцца да “Маніфеста Камуністычнай Партыі”, дзе ў адным з пасажаў Маркс і Энгельс гаварылі пра сітуацыю, калі “ўсё трывалае тае ў паветры”⁵.

Так постмадэрнізм, з’ява гнуткая і няпэўная, з аднаго боку, падарожнічаў па мастацтвах і культуры, вызначаючы пэўныя тэксты, імёны мастакоў, будынкі як прыклады постмадэрна. З другога — апісваў сучасны перыяд грамадства спажывання з яго дамінуючай пачуццёвасцю. Сярод найбольш відавочных прыкладаў — так званая “мэта-літаратура” (meta-literature), бо адзін з характэрных знакаў постмадэрнізму — іранічная самаспасылкавасць. Кіно, дзякуючы сваім ўласцівасцям, насычана цытатамі яшчэ ў большай ступені, чым літаратура. Па Х. Арэндту, “цытата прымае форму “фрагментаў думкі” і мае двайную функцыю — перарываць ход апавядальнасці “трансцэндэнтуючай сілай” і адначасова канцэнтраваць тое, што апавядаецца”⁶. На пачатку 90-х гадоў расійскі рэжысёр Алег Кавалаў манціруе (менавіта “манціруе”, а не здымае) мастацкі фільм “Сады Скарпіёна”, які складаецца з чаргавання ўрыўкаў з ігравой савецкай прапагандыскай карціны пра шпіёнаў 50-х гадоў і пазнейшай дакументальнай стужкі аб п’янстве. Польска-амерыканскі рэжысёр Збігнеў Рыбчынскі дакладна цытуе “Браняносец Пацёмкін” Сяргея Эйзенштэйна, інтэрпрэтуючы яго пры дапамозе камп’ютэрных тэхналогій, уводзячы ў “сапраўдны” фільм сучасных турыстаў, якія робяцца не толькі непасрэднымі сведкамі, але і ўдзельнікамі драматычнага эпизоду расстрэлу на лесвіцы. Класічная вытанчаная сцена з карціны Л. Вісманці “Смерць у Венецыі” (хлопчык уваходзіць у марскія хвалі) педантычна ўзнаўляецца ў сучаснай тэлевізійнай праграме.

Інтэртэкстуальныя сувязі могуць выступаць яўна, назойліва, ці схавана, няўлоўна, быць відочнымі толькі для цікаўнага адукаванага гледача. Яму сэнна даецца магчымасць як проста ўспрымаць апавядальны пласт фільма, так і займаць сябе гульнёй сэнсаў і сімвалаў. Любое ўспрыманне, як мяркуецца, павінна адпавядаць данай карціне.

Ю. Тынянаў вывучаў праблему інтэртэксту праз разгляд пародыі. Ён бачыў у пародыі прыныцп абнаўлення мастацкіх сістэм, заснаваны на трансфармацыі папярэдніх тэкстаў. Вучоны вызначаў два тыпы інтэртэкстуальных адносін — стылізацыю і пародыю. Пародыю адрознівае нестыкоўка данага плана і таго, што парадзіруецца. Пародыяй трагедыі будзе камедыя. Пры стылізацыі, наадварот, ёсць адпаведнасць двух планаў.

Нядаўні фільм Джыма Джармуша “Шлях самурая” з’яўляецца пародыяй на класічную схему галівудскага кінематографа. Іронія праступае праз знешнюю кананічнасць кіна-тэксту. Герой, магутны двухметровы негр-барацьбіт, між іншым, на працягу ўсёй карціны будзённа, звыкла, бясстрасна забівае безліч ворагаў. Раны, стогны, целы, кроў — усё праходзіць неяк звонку, не закранаючы яго чыстай, самотнай душы, якая натхняецца экзатычнымі для амерыканца самурайскімі трактатамі і абрадамі. Поўны набор меладраматычных драматургічных элементаў: акрамя самурайскай ідэалогіі, душэўнай уцехай герою служаць “святыя” птушкі — белыя галубы; ёсць верныя сябры — негр з Францыі, які не гаворыць па-англійску, не адаптаваўся ў Штатах, але моўны бар’ер не перашкаджае камунікацыі, і дзяўчынка-анёлак, што любіць кніжкі і марожанае. Асабліва здэкліва рэжысёр выяўляе духоўны свет некаторых персанажаў — па Ж. Ліётару, “нулявы градус сучаснай агульнай культуры”⁷

— юная каханка аднаго з мафіёзі, жывая лялька Барбі, жыць не можа без мультфільмаў. На працягу ўсяго фільма яна глядзіць тэлевізар, нават едучы ў машыне. Інтэнсіўнай разумовай сканцэнтраванасці на бясконцых анімацыйных малюнках не перашкаджае змена дэкарацый — па меры змяншэння бандытаў-апекуноў (геройкіллер працуе прафесійна) яна разам з тэлевізарам проста пераходзіць у спадчыну да другога мафіёзі, якога, у сваю чаргу, напаткае няўмольны лёс.

Сучасны глядач, асабліва малы і малады, няздолны засяродзіць увагу надоўга. Відэакліп стаў надзвычай паспяховай тэлевізійнай паслугай. Драматургія кліпа ўключае ў сябе адначасова і фільм, і калаж. Трэцяя прасторавая каардыната ў ім адсутнічае, бо ўстаноўка на хуткаснае працятанне выключае ўчытванне ў глыбіню кадра. Калі кінатвор — гэта спалучэнне і ўзаемадзеянне апавядання і дыскурса, то электронны мантаж-калаж, на думку С. Дабратворскага, — толькі дыскурс без апавядання, набор атракцыёнаў, звязаных толькі пачуццёвым рэзанансам⁸.

Аднак фрагментацыя прасторы не вядзе да ізаляцыі. С. Зонтаг лічыць фрагмент асноўнай адзінкай сучаснай думкі. Чым болей межаў, тым болей памежнай прасторы, на якой нараджаецца сэнс. Таму фрагментацыя садзейнічае інтэртэкстуальнасці⁹.

Постмадэрнісцкі фільм — гэта стыль “рэтра” ці “настальгіі”. Здымаюцца працягі і рымейкі. Культывыя “Зорныя войны” перарабляюцца з дапамогай камп’ютэрных тэхналогій для “новых” і верных “старых” фанатаў. Папулярным робіцца жанр “кіно пра кіно”. Ствараюцца серыялы аб здымках былых стужак (“Семнаццаць імгненняў вясны”), выходзяць падрабязныя тэлеаповяды аб сучасных маштабных карцінах.

Беларускі кінематограф крыху ў меншай ступені падуладны постма-

дэрнісцкім паведам. Ніву распрацоўваюць маладыя творцы. Зараз на “Беларусьфільме” рэжысёр А. Кудзіненка манціруе караткаметражны ігры фільм па сцэнарыі А. Качана. Карціна пачынаецца тытрам “Партызан-фільм”. Беларускі кінематограф савецкіх часоў выступае аб’ектам цытавання ды пародыі. Партызанская тэма, каханне падчас вайны пераасэнсоўваюцца пад сучасныя правілы, пануе атмасфера нястрымных інстыктаў, сексуальнай разняволенасці.

Спрэчнасць катэгорыі постмадэрнізму пацвярджае той факт, што некалькі беларускіх маладых рэжысёраў рэзка не пагадзіліся з атэстацыяй сваіх твораў, як “постмадэрнісцкія”.

Варта ўгадаць фільм Карынь Анціпенкі “Вонкавая-ўнутраная” Спалучэнне камерцыйнага відовішча (стылістыка відэакліпа) і аўтарскага кіно (вытанчаны асабовы тэкст), яўна нелінейнае апавяданне, перавага формы (самакаштоўнасць гукавага рада), наўмысныя спасылкі на праграмныя творы З. Фрэйда (фалічныя кактусы) ствараюць несумненны постмадэрнісцкі букет.

Постмадэрнісцкі бум паскорыў працэс сінтэзу мастацтваў, што асабліва адчуваецца ў кінематографе. Немагчыма дакладна вызначыць жанр відэатвораў З. Рыбчынскага: адмысловыя пераўтварэнні, цякучасць звыкла трывалых форм, парушэнне фізічных законаў і стэрэатыпных агульнапрынятых норм стварае гіпнатычнае Відовішча. Як і цяжка сказаць, якое месца ў культуры займаюць (калі займаюць наогул) інтэрнэт-рэпартажы асабістага жыцця ў рэжыме рэальнага часу — уваабленне ідэі Дз. Вертава аб “жыцці зняцку”.

Кінематограф адлюстроўваў у сваёй эвалюцыі ўсе гістарычныя і сацыяльна-палітычныя тэндэнцыі,

што дамінавалі ў XX стагоддзі. Пры інавацыях ён захоўвае сваю ролю ўсіх тэхналагічных і псіхалагічных творцы сучаснай міфалогіі.

¹ Бодрийяр Жан. Система вещей. М., 1987. С. 67.

² Цыт. па: Ямпольский М. Кино как социальный фактор и явление культуры. // Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 18.

³ Цыт. па: Edited by Peter Brooker and Will Brooker. Postmodern After-images. A reader in film, television and video. JW Arrowsmith Ltd. Bristol, 1997. P. 1—2.

⁴ Таксама.

⁵ Цыт. па: Douglas Kellner. Media culture cultural studies, identity and politics between the modern and postmodern. Great Britain. Biddles Ltd. Guil Ford and King's Lynn, 1998. P. 43.

⁶ Цыт. па: Ямпольский М. Память Тиресия. Ad Marginem. М., 1993. С. 57.

⁷ Лиотар. Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник. Ad Marginem, М., 1994.

⁸ Гончаренко Ольга. Психологические аспекты рецепции кино. // Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 282.

⁹ Петрищева Мария. Сьюзен Зонтаг: "Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства" // Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 295.

П. М. Епіхай (Мінск),

аспірант Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры

РОЛЯ ЭТНАЛОГІІ Ў ВЫХАВАННІ НАЦЫЯНАЛЬнай САМАСВЯДОМАСЦІ НАСЕЛЬНІЦТВА

Адным з важнейшых аспектаў жыццядзейнасці грамадства з'яўляецца адукацыя. Яна адыгрывае важную ролю ў выхаванні, фарміраванні светапогляду людзей, садзейнічае развіццю матэрыяльнай і духоўнай культуры. У сучаснай сістэме адукацыі ёсць уласныя праблемы, адной з якіх з'яўляецца гуманітарызацыя адукацыі. Асабліва востра гэтая праблема стаіць у тэхнічных вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных установах, дзе да пэўнага часу асноўная ўвага надавалася вывучэнню прыродазнаўчых, тэхнічных і спецыяльных навук. У працэсе складання вучэбнага плана вывучэнню гуманітарных дысцыплін адводзілася мінімальна колькасць часу. Стваралася такая сітуацыя, калі выпускнік той ці іншай навучальнай установы пас-

пыхова засвойваў сваю спецыяльнасць, становіўся неблагім спецыялістам у пэўнай сферы ведаў і навукі, але амаль зусім не ведаў гісторыі сваёй краіны, яе найбольш выдатных прадстаўнікоў у галіне гісторыі, культуры, літаратуры, мовы.

У апошнія гады на гэту праблему звяртаецца асаблівая ўвага, прымаюцца пэўныя захады па яе вырашэнні. Зараз у сярэдніх і вышэйшых навучальных установах уведзены абавязковыя курсы па сусветнай мастацкай культуры, беларускай мове і літаратуры, гісторыі Беларусі. У вучэбным плане тэхнічных навучальных устаноў павялічылася ўдзельная вага гуманітарных дысцыплін: сусветная гісторыя, гісторыя Беларусі, гісторыя беларускай літаратуры, гісторыя беларускага мастацтва, этналогія Бела-