



БЕЛОРУССКИЙ ФОРМАТ: НЕВИДИМАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

ВИЛЬНЮС
ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
2008

УДК 008(476)
ББК 71(4Бей)
Б43

Рекомендовано к изданию:
Редакционно-издательским советом ЕГУ
(протокол №4 от 26.01.2008 г.)

Рецензенты:

Чубаров И., кандидат философских наук, старший научный сотрудник сектора аналитической антропологии Института философии Российской академии наук;
Запорожец О., кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии и политологии Самарского государственного университета



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Европейского Союза и Совета министров Северных стран

Б43 Белорусский формат: невидимая реальность.
Сборник научных трудов / отв. ред. А. Р. Усмано-
нова — Вильнюс : ЕГУ, 2008. — 552 с.

ISBN 978-9955-773-17-7

Представленные в данном сборнике тексты посвящены анализу состояния и специфики актуальной белорусской культуры и в своей совокупности позволяют понять, каким образом в современной Беларуси связаны между собой сфера эстетического, политического и повседневного, в каком соотношении друг с другом оказываются локальное и глобальное, какие эффекты производит фантазматическое наложение травмы распада «советского» образа жизни и культурной логики позднего капитализма и, наконец, каковы параметры и последствия того «форматирования» белорусской культуры, которое систематически осуществлял нынешний политический режим в течение последних 15 лет.

Сборник адресован широкой аудитории и будет в первую очередь полезен тем, кто интересуется методологией исследования современной культуры в контексте социальных и политических трансформаций на постсоветском пространстве.

УДК 008(476)
ББК 71(4Бей)

Серия «Визуальные и культурные исследования»
основана в 2003 г.

ISBN 978-9955-773-17-7

© ЕГУ, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Альмира Усманова</i> БЕЛАРУСЬ LIVE: ОБРАЗ ЖИЗНИ КАК ЖИЗНЬ ОБРАЗОВ.....	9
КУЛЬТУРА КАК ПРОСТРАНСТВО БОРЬБЫ ЗА СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ	
<i>Елена Гапова</i> О ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЭКОНОМИИ «НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА» В БЕЛАРУСИ.....	30
<i>Ольга Шпаraga</i> К НАБРОСКУ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ БЕЛАРУСИ.....	71
<i>Бенджамин Коуп, Сергей Любимов</i> МУЗЫКА И АРТИКУЛЯЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ РАСКОЛОВ: BUFFALO SOLDIERS МЕЖДУ БЕЛАРУСЬЮ И ПОЛЬШЕЙ.....	87
<i>Светлана Полещук</i> КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ В БЕЛАРУСИ.....	111
<i>Максим Жбанков</i> БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА: ВРЕМЯ НОЛЬ.....	141
БЕЛАРУСЬ ПОД НАТИСКОМ ГЛОБАЛЬНОГО КАПИТАЛИЗМА	
<i>Андрей Горных</i> ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ ПО-БЕЛОРУССКИ.....	166
<i>Сергей Любимов</i> ЛАНДШАФТ И ВИЗИОНЕРСТВО, ИЛИ КАК ПОНИМАТЬ БЕЛОРУССКУЮ «СИЛИКОНОВУЮ ДОЛИНУ»?	187
<i>Алла Пигальская</i> СТРУКТУРНАЯ «НЕХВАТКА» ДИЗАЙНА, ИЛИ ДЕД МОРОЗ «ЗА БЕЛАРУСЬ!»	200

**«ЗА БЕЛАРУСЬ!»,
ИЛИ PR-СТРАТЕГИИ БЕЛОРУССКОЙ ВЛАСТИ**

Александр Сарна
ПОЛИТИКА И СИМВОЛ.
СТРАТЕГИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО
МАРКЕТИНГА В БЕЛАРУСИ 2004–2006 гг.....232

Алексей Криволап
ГЕНДЕРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ
РЕАЛЬНОСТИ НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ265

Дмитрий Коренко
ОБЩЕСТВО ДЕТО-НАЦИИ: ПОЛИТИКА
КАК «ДЕТСКИЙ» ОБРАЗ ЖИЗНИ В БЕЛАРУСИ.....288

Альмира Усманова
СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ПОЛИТИКА
В БЕЛОРУССКИХ МАСС-МЕДИА315

«ИГРЫ ПАТРИОТОВ» НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Александр Сарна
ИДЕНТИЧНОСТЬ «НА-». ПЕРФОРМАНС НАРОДА /
НАЦИИ НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ.....335

Ольга Романова
СИМВОЛ, «РАБОТА С ПАМЯТЬЮ»,
МЕДИА-СОБЫТИЕ: ВОЕННЫЙ ПАРАД
К 60-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В БЕЛАРУСИ И РОССИИ358

Алексей Криволап
ПАРАД ОЗНАЧАЮЩИХ: БЕЛОРУССКИЙ
ОПЫТ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ДНЯ НЕЗАВИСИМОСТИ.....368

**ПАРТИЗАН-FILM: КИНЕМАТОГРАФ
И НАЦИОНАЛЬНОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ**

Дарья Ситникова
ПАРТИЗАН: ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОДНОГО
КОНЦЕПТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ.....397

Инесса Хатковская
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ В БЕЛАРУСИ:
ВОЗМОЖНО ЛИ МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО?.....434

Надежда Гусаковская
«ОККУПАЦИЯ. МИСТЕРИЯ»,
ИЛИ БЕЛОРУСЫ НЕ СУЩЕСТВУЮТ488

**АНТРОПОЛОГИЯ БЕЛОРУССКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ:
МЕЖДУ ГОРОДОМ И ДЕРЕВНЕЙ**

Бенджамин Коуп

ПРИЗРАКИ МАРКСА:

БРОДЯ ПО МИНСКУ ПО СЛЕДУ ДЕРРИДА 498

Алишер Шарипов, Елена Артамонова

СКАЖИ МНЕ, ГДЕ ТЫ ПЬЕШЬ...

ЗАМЕТКИ О ПИТЕЙНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ МИНСКА..... 522

Виктор Мартинович

ПРАЗДНИЧНЫЕ ДРЕСС-КОДЫ СЕЛА

И ЗАВОДСКИХ ОКРАИН: СТРУКТУРА ПЛОХОГО

ВКУСА И ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОГО БЕЛОРУСА..... 536

BELARUSIAN FORMAT: INVISIBLE REALITY

(ed. A. Ousmanova)

Summary

The texts presented in this collection are dedicated to the analysis of the condition and specificity of contemporary Belarusian culture and together enable an understanding of how in today's Belarus the aesthetic, the political and the everyday are linked, of the ways in which the local is intertwined with the global, of the effects produced by the fantasmatic superimposition of the trauma of the collapse of the "soviet" way of life on the cultural logic of late capitalism, and, finally, of what are the parameters and consequences of the "formatting" of Belarusian culture systematically implemented by the current political regime over the course of the last fifteen years.

This volume is addressed to a wide public and in the first instance will be of use to all those interested in methodologies of studying contemporary culture in the context of the social and political changes in the post-soviet space.

CONTENTS

Almira Ousmanova

BELARUS "LIVE":

WAY OF LIFE AS A LIFE OF IMAGES 9

CULTURE AS A SPACE

OF THE STRUGGLE FOR SYMBOLIC CAPITAL

Elena Gapova

ON THE POLITICAL ECONOMY

OF "NATIONAL LANGUAGE" IN BELARUS..... 30

Olga Shparaga

A SKETCH OF AN INTELLECTUAL

TOPOGRAPHY OF BELARUS 71

Benjamin Cope, Siarhei Liubimau

MUSIC AND THE ARTICULATION OF SOCIAL

CLEAVAGES: BUFFALO SOLDIERS BETWEEN

BELARUS AND POLAND 87

<i>Svetlana Poleschuk</i>	
CRITICAL NOTES	
ON ART PHOTOGRAPHY IN BELARUS	111
<i>Maxim Zbbankov</i>	
BELARUSIAN CULTURE: TIME ZERO.....	141
BELARUS UNDER	
THE PRESSURE OF GLOBAL CAPITALISM	
<i>Andrei Gornykb</i>	
THE ETERNAL RETURN BELARUSIAN-STYLE	166
<i>Siarhei Liubimau</i>	
LANDSCAPES AND BEING VISIONARY, OR HOW TO	
INTERPRET THE BELARUSIAN “SILICON VALLEY”?	187
<i>Alla Pigalskaja</i>	
THE STRUCTURAL LACK OF DESIGN,	
OR SANTA “FOR BELARUS”!	200
“FOR BELARUS!”, OR THE PR-STRATEGIES	
OF THE BELARUSIAN AUTHORITIES	
<i>Alexandr Sarna</i>	
POLITICS AND SYMBOL: STRATEGIES OF	
POLITICAL MARKETING IN BELARUS 2004–2006.....	232
<i>Alexei Krivolap</i>	
GENDER REPRESENTATIONS OF SOCIAL	
REALITY ON BELARUSIAN TV.....	265
<i>Dmitry Korenko</i>	
THE SOCIETY OF A DETO-NATION: POLITICS	
AS A ‘CHILDISH’ WAY OF LIFE IN BELARUS.....	288
<i>Almira Ousmanova</i>	
SEXUALITY AND POLITICS	
IN THE BELARUSIAN MEDIA.....	315
PATRIOTS’ GAMES ON BELARUSIAN TV	
<i>Alexandr Sarna</i>	
IDENTITY “ON-“: THE PERFORMANCE OF PEOPLE/	
NATION ON BELARUSIAN TELEVISION.....	335
<i>Olga Romanova</i>	
SYMBOL, WORK OF MEMORY AND MEDIA-EVENT:	
THE MILITARY PARADE ON THE 60th ANNIVERSARY	
OF VICTORY DAY IN BELARUS AND RUSSIA	358

<i>Alexei Krivolap</i>	
A PARADE OF SIGNIFIERS: THE BELARUSIAN EXPERIENCE OF THE VISUALIZATION OF INDEPENDENCE DAY.....	368
PARTISAN-FILM: CINEMA AND THE NATIONAL IMAGINARY	
<i>Darja Sitnikova</i>	
THE PARTISAN: THE ADVENTURES OF A CONCEPT IN BOLSHEVIK COUNTRY	397
<i>Inessa Khatkovskaja</i>	
NATIONAL CINEMA IN/OF BELARUS: IS THE PLURAL POSSIBLE?.....	434
<i>Nadezhda Gusakovskaja</i>	
OCCUPATION, OR THE BELARUSIANS DO NOT EXIST	488
THE ANTHROPOLOGY OF THE BELARUSIAN EVERYDAY: BETWEEN CITY AND VILLAGE	
<i>Benjamin Cope</i>	
SPECTERS OF MARX: WALKING THROUGH MINSK IN THE FOOTSTEPS OF DERRIDA	498
<i>Alisher Shariṗov, Elena Artamonova</i>	
TELL ME WHERE YOU DRINK: NOTES ON THE PUBS OF MINSK	522
<i>Viktor Martinovich</i>	
THE FESTIVE DRESS-CODES OF SMALL TOWNS AND URBAN PERIPHERIES: THE STRUCTURE OF BAD TASTE AND THE IMAGE OF AN IDEAL BELARUSIAN	536

БЕЛАРУСЬ LIVE: ОБРАЗ ЖИЗНИ КАК ЖИЗНЬ ОБРАЗОВ

«ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В СТРАНУ ПЕЧЕНЬЯ!»¹

В Беларуси многое удивляет: приезжающих в нашу столицу постсоветских граждан по-прежнему радует чистота минских улиц; редких туристов обезкураживает как не тронутое глобальной экономикой гостиничное хозяйство (при этом имеющее собственные «пятизвездные» амбиции), так и неадекватное соотношение цены и качества в нашем «общепите»; инвесторы не могут понять, как можно вести бизнес в условиях правового коллапса (коль скоро президентские указы в нашей стране главенствуют над законами и Конституцией); западных аналитиков поражает ничем не поколебимая политическая стабильность, гарант и главный идеолог которой правит страной уже 14 лет (из 17 лет, прожитых нами в условиях независимости); наблюдатели за выборами и дипломаты совершенно сбиты с толку теми «правилами игры», которые им предлагаются как подлинно демократические процедуры. Вот только белорусы уже разучились удивляться: наша оптика настолько «замылилась», что многие абсурдные явления бытового или эстетического характера воспринимаются нами в качестве нормы жизни, а правовой и экономический произвол (последствия которых пока не оценены в должной мере) также приобрели

¹ Рекламный слоган кондитерской фабрики «Слодыч» на биг-борде, расположенном по пути в аэропорт «Минск-2», который, по всей видимости, призван не только способствовать продвижению национального «бренда», но и формировать положительный имидж нашей страны у всех отъезжающих и приезжающих в Беларусь. Наверное, мы должны гордиться тем, что живем в чудесной «стране печенья»?

«стабильный» характер, и это, видимо, должно внушать нам безграничную радость постоянства. Как тут не вспомнить пользующийся неизменной популярностью у народных масс анекдот про белоруса, приспособившегося даже к веревке на шее: «А может, так и надо?».

То, что скрывается за этим внешним спокойствием и пресловутой «толерантностью» (нередко представляемой как своего рода национальная добродетель), требует тщательного анализа, но, чтобы его осуществить, нужно совершить титаническое усилие по «деавтоматизации» восприятия. Необходимо занять хотя бы на время позицию антрополога, дистанцирующегося по отношению к собственной культуре, чтобы увидеть по-другому то, что окружает нас в нашей повседневности, и осмыслить эту феноменальность с помощью концептуального аппарата современных критических подходов.

Задача препарирования культурной повседневности современной Беларуси давно назрела, однако, к сожалению, до сих пор ни одного серьезного и глубокого исследования на эту тему, с использованием современного концептуального аппарата и исследовательских методологий, проведено не было²: белорусская культура, похоже, интересна только историкам и журналистам (политологи и те, кажется, уже махнули рукой на «белорусское чудо»). Что касается возможностей и перспектив культурологии (в том ее значении, которое прижилось на постсоветском пространстве), то можно безо всякой натяжки утверждать, что в исследовании современной культурной ситуации этот способ работы с культурой практически бесполезен. Постсоветская (в том числе и белорусская) культурология оказалась не в состоянии преодолеть восходящий к эпохе Просвещения теоретический бинаризм, согласно которому: (1) высокая культура обитает в других, нежели мас-

² В отличие, например, от России, где в течение последнего десятилетия появилось немало замечательных книг (написанных как российскими исследователями, так и западными), посвященных исследованиям культуры повседневности советского и постсоветского периодов. Достаточно было бы упомянуть здесь работы Н. Лебиной, И. Утехина, С. Ушакина, Н. Рис и многих других.

совая (или «низкая») культура, местах — то есть в «храмах» науки и искусства, а не в компьютерных клубах, школьных туалетах или на дискотеках; (2) «духовная» культура противостоит материальной, (3) элитарная (и классическая) — народной, и (4) в целом «культура» по-прежнему мыслится как нечто радикально отличное от «цивилизации». Не случайно культурология как дисциплина у нас представлена, прежде всего, учебниками, а не массмедийными продуктами или концептуально зрелыми исследовательскими работами, поскольку она имеет дело с закостеневшим и упакованным в герметичную оболочку абстрактных категорий прошлым.

Между тем по причине целого ряда глобальных технологических, промышленных, социальных и интеллектуальных трансформаций (от изобретения Интернета и появления мобильных телефонов до прихода пластиковых карточек и гипермаркетов) современная культура не может быть сведена к Великой Традиции, представленной отдельными творцами, к «сумме достижений человеческого разума и духа», к совокупности «шедевров», пылящихся в музеях или на книжных полках. Не то чтобы «культура» совсем покинула библиотеки или филармонии, но доменом интеллектуального и эстетического совершенствования ее больше не назовешь³. Вслед за теоретиками британской школы «культурных исследований» нам стоило бы обратиться к изучению повседневной материальной культуры — то есть медиализированной,

³ Вспоминается осуществленная нами пару лет назад «идеологическая диверсия» на одном из белорусских телеканалов, когда в рамках передачи «Институт культуры» мы с коллегами сделали небольшой цикл пятиминутных фильмов на тему культуры потребления. Во-первых, было очень показательно, когда в самом первом фильме интервьюер обращалась с одним и тем же вопросом «Что такое культура?» к прохожим на одной из улиц Минска, а в ответ слышалось нечто нечленораздельное, однако один сообразительный пенсионер, после короткого замешательства, махнул рукой в сторону филармонии. Во-вторых, после нескольких «серий» руководство канала, посмотрев очередной сюжет (на тему загадочного феномена под названием «Евроремонт»), возмутилось тем, что в этих фильмах речь шла о чем угодно, но только не о культуре, как они ее понимали.

технологичной повседневной культуры, которая выступает как посредник между искусством, наукой и материальным производством, между властью и простыми людьми, между доминирующей идеологией и альтернативными социальными дискурсами. Именно здесь происходит каждодневная борьба за символический капитал, за производство идентичностей внутри и посредством культурных репрезентаций. В рамках подобной исследовательской стратегии любой культурный феномен анализируется не как явление возвышенной автономности, а как эффект структурной причинности, с точки зрения его принадлежности совокупному способу производства данной культуры.

Представленные вниманию читательской аудитории статьи не являются антропологическими, философскими или социологическими в узкодисциплинарном смысле. Антропологическая перспектива в данном сборнике задана главным образом пониманием «культуры» — не как «лучшего из всего сказанного и сделанного» человечеством (Стюарт Холл)⁴, а как определенного способа жизни. Более того, речь должна идти о многообразных способах жизни, а не об одном типическом или едином⁵, — даже в условиях современной Беларуси, что бы там ни утверждали белорусские власти и контролируемые ими масс-медиа (другое дело, что на сцене официозных культурных репрезентаций видны только те, кто «За!»). Культура любой страны не является гомогенным и непротиворечивым «целым», в ней всегда существуют доминирующие и маргинальные дискурсы и практики — что тем более верно для общества, одной из отличительных особенностей которого является острый политический раскол, разделяющий официальные политические элиты, с одной стороны, и разноликую культурную и политическую оппозицию — с другой⁶. Углубляющийся

⁴ Hall, S. *Cultural Studies: Two Paradigms* / S. Hall // *Media, Culture and Society 2* Sage. Publications, 1980. P. 59.

⁵ См.: Усманова, А. Гендерная проблематика в парадигме «культурных исследований» / А. Усманова // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие. ХЦГИ. Санкт-Петербург, 2001. С. 437.

⁶ См. более подробно статью С. Любимова и Б. Коупа

разрыв между повседневными практиками «молчаливого большинства» и пугающе позитивными реляциями официальных СМИ обуславливает сложную диалектику «видимого» и «невидимого» в современной Беларуси. При этом «coming out» на авансцену культуры и политики для обитателей белорусского «зазеркалья», как правило, чреват всякого рода непредсказуемыми последствиями⁷...

Таким образом, культура представлена здесь как совокупность тех дискурсивных практик, визуальных образов и бытовых привычек, с которыми мы имеем дело на улице, в кинотеатре, магазине, пространстве дома, в газетах и на телевидении. Это реальный мир, в котором живут (работают, любят, общаются, отдыхают) обычные люди. Как писал британский теоретик Раймонд Уильямс, «culture is ordinary». Но, говоря о таком исследовательском объекте, как «повседневность», необходимо сделать небольшое отступление, чтобы пояснить более детально ту общую теоретическую рамку, которая объединяет все представленные здесь тексты.

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ

Повседневность чаще всего ассоциируется с заурядным, привычным, несобытийным, тривиальным; словом, она отсылает к сфере малозаметного или даже вовсе *невидимого*⁸. Однако практики повседнев-

«Музыка и артикуляция социальных расколов: Buffalo soldiers между Беларусью и Польшей», публикуемому в данном сборнике.

⁷ Об этом, в частности, идет речь в моей статье «Сексуальность и политика в белорусских масс-медиа». Но, кроме того, можно было бы вспомнить о том, как «запрещенные» белорусские рок-музыканты (исключенные даже из 75% белорусской музыки в радиоэфире) встретились не так давно с представителями администрации президента в расчете на снятие негласного запрета на их выступления и к какому всплеску эмоций и обвинений со всех сторон это привело.

⁸ Суетность, прозаичность, пространственная и ментальная ограниченность «неподлинного существования» — вот далеко не полный перечень атрибутов повседневности, приписываемых морализирующими критиками этой сфере социальной жизни. Однако исследователи культуры повседневности отмечают, что «повседневность» — это

ности не так уж рутинны, и, кроме того, им свойственно изменяться, причем в последние десятилетия особенно интенсивно. Среда обитания, жизненный уклад и привычки современного человека кардинально отличаются от того, что было еще тридцать лет назад, не говоря уже о предыдущих столетиях. Для поколения людей, ставших свидетелями одновременного разрушения советского образа жизни и прихода капиталистической экономики, мультимедийных технологий и новых форм культурной индустрии, породивших множество «переходных», гибридных и потому уникальных культурных практик, — это утверждение актуально вдвойне⁹.

не только быт и частная жизнь «маленьких людей», которым присущи некие особые формы социального взаимодействия. Необходимость более широкого понимания повседневности, равно как и высвобождения этой категории от негативных коннотаций, связана с тем, что в современном обществе «сферы досуга, работы и “частной жизни” образуют собой диалектически подвижную систему» (при этом сфера досуга, на что указывали теоретики франкфуртской школы и французский теоретик Анри Лефевр, превратилась в хорошо организованную и весьма прибыльную индустрию развлечений), во-вторых, обыденный опыт, наряду с возвышенными темами, еще в XIX в. обрел легитимацию в качестве объекта философской и художественной рефлексии; в-третьих, повседневность содержит в себе также и потенциал весьма успешного сопротивления властным режимам в силу своего активного, творческого, динамичного характера (см. более подробно о различных трактовках «повседневности»: Гавришина, О. Повседневность во множественном числе / О. Гавришина // Объять обыкновенное. Повседневность как текст по-американски и по-русски / под ред. Т.Д. Венедиктовой: М., 2004. С. 11–18).

⁹ Не так давно я испытала настоящий культурный шок, обнаружив в огромных пустых фойе аэропорта Минск-2 целое стадо разномастных и разногабаритных бронзовых зверей, среди которых есть представители как местной фауны — зубры, медведи, кабаны, — так и экзотические виды (львы и крокодилы). Поскольку на каждом из этих экземпляров болтается внушительный ценник со многими нулями, то волей-неволей напрашивается мысль о том, что, видимо, туристу, уезжающему из Беларуси, предлагается купить (и пронести с собой на борт?) какой-нибудь увесистый образчик этого чугунно-бронзового бестиария в качестве памятного «сувенира». Обычно эти транзитные зоны в любом аэропорту мира всегда плотно

Повседневность является привилегированным объектом не только для антропологов или социологов, заинтересованных в исследовании маргинальных, не заслуживающих внимания Большой Истории социальных групп и укладов жизни: «невидимость» (как малозаметность, неоощуаемость, привычный фон) повседневной жизни, несомненно, заслуживает особого внимания и со стороны исследователей визуальной культуры. Без преувеличения можно сказать, что самой отличительной чертой этих изменений является «экспансия» визуальной культуры во все сферы нашей жизни — от трансформации домашнего пространства и улицы до политического выбора и движения капитала. Визуальная культура — уже не праздничная декорация нашей жизни, но сама повседневность¹⁰. Витрины магазинов, всевозможные шоу и зрелища, телевидение, вездесущая реклама, цифровая фотография, Интернет — это и многое другое давно превратилось в будничные фон, стало привычным антуражем. Как отмечал в свое время Ги

насыщены магазинами, рекламой, кафе, людьми и различной информацией. Минский аэропорт поразительно стерилен, неуютен и даже враждебен к пассажирам, прилетающим в нашу страну (которых, к слову сказать, с каждым годом все меньше, судя по последним данным туристической отрасли Беларуси, вопреки общемировым тенденциям увеличения туристического пассажиропотока). Невесть откуда появившиеся звери и псевдоклассицистские скульптуры с нимфами (которым в других странах не нашлось бы места даже на барахолках, не говоря уже о более уважаемых местах), видимо, призваны заполнить собой смысловую пустоту этого пространства и компенсировать нехватку как нормального сервиса, так и простой человеческой внимательности к людям, которые оказываются в этой зоне изолированными от всего остального мира на несколько часов. Эти «скульптурные шедевры» — олицетворение мелкобуржуазной пошлости, возведенной в ранг национального стиля, и семиотической невнятности белорусского культурного ландшафта. Но, кроме того, они, безусловно, сами являются транзитными «пассажирами», пытающимися выбраться из идиллического деревенского ландшафта в светлое капиталистическое будущее.

¹⁰ См.: Mirzoeff, N. What is Visual Culture? / N. Mirzoeff. (ed.) // Visual Culture Reader. London; New York, 1998. P. 3.

Дебор, современная культура дана нам в опыте как «спектакль»: зритель специфическим образом совмещает в себе функции туриста и потребителя (и, напротив, потребитель является прежде всего зрителем). Но именно поэтому парадоксальным образом визуальная культура остается для нас невидимой (и ускользающей от критической рефлексии).

Мы столкнулись с проблемой «невидимости» окружающей нас визуальной среды при попытке понять, что представляет собой повседневность современных белорусов, — и дело здесь вовсе не в том, что множество конкретных людей и их образ жизни никак не вписываются в выстраиваемый властью однородный образ типичного белоруса (в том числе с помощью визуальной агитации «За... такую-то... Беларусь!»). Скорее, здесь речь идет о том, что сама повседневность (будь то способы проведения досуга, консьюмеристские предпочтения, семейные истории, интимная жизнь или способы коммуникации дома и на работе) насыщена, опосредована и даже структурирована различными типами визуальных репрезентаций. Более того, все эти практики в своей совокупности производят особые формы видения, характерные для каждой культурно-исторической эпохи. Именно поэтому наш глаз, утомленный избыточной визуальностью постмодернистской культуры, фокусируется на одних вещах и совершенно «не замечает» другие¹¹. И, наоборот, выпадение из привычных визуальных топосов способно породить серьезный психологический дискомфорт¹². Нели-

¹¹ «Монтажное видение» — это одна из особенностей нашего восприятия, более того, оно присуще не только человеку, но в данном контексте я позволю себе не останавливаться на этом подробно.

¹² Например, случайно попавший в современный кинотеатр пожилой зритель не только не ощущает удовольствия от просмотра новейших блокбастеров, но довольно быстро начинает испытывать (на физиологическом уровне) головокружение от агрессивного визуального потока сменяющих друг друга на экране визуальных образов, сопровождаемого к тому же акустическими «ударами» (будучи лишен возможности не только рассмотреть, но и понять увиденное); а житель провинции, оказавшийся по воле судеб в сегодняшнем мегаполисе (вроде Москвы) может быть буквально раздавлен тем кричащим нагро-

нейный, гетерогенный характер обыденного опыта обусловлен тем, что жизнь каждого из нас сегодня соткана из множества совершенно разобщенных «нарративов» (термин «нарратив» здесь уместен лишь в кавычках, если учитывать принципиально антинарративную природу современной визуальной культуры) — рекламы на экранах телевизоров, на уличных биг-бордах и в газетах, телевизионного зэппинга, калейдоскопической смены «видов за окном» (будь то туристический автобус, электричка или дом в спальном районе), поведенческих фреймов (будь то посещение гипермаркета или свадьба) и, наконец, фрагментов кинематографического Воображаемого. И в этом смысле «реальность» оказывается эффектом репрезентации¹³.

НЕФОРМАТ КАК ПРИГОВОР?

Современная белорусская культура оказывается «невидимой» по многим причинам: во-первых, по причине отсутствия исторической и пространствен-

мождением вывесок, указателей, рекламных образов и просто разнородных (по цвету, размеру и культурной семантике) объектов городского пространства, которое для москвича будет восприниматься как привычная и вполне функциональная семиотическая среда.

¹³ Именно в этом пункте мы рискуем навлечь на себя критику со стороны антропологов и социологов. Но я, тем не менее, позволю себе не согласиться с мнением Сергея Ушакина, который недавно высказался в том духе, что необходимо вывести гендерные исследования «за пределы “дурной бесконечности” репрезентаций, образов и дискурсивных стратегий для того, чтобы сконцентрироваться на анализе тех практик и форм организации жизни, которые складываются в отношениях реально существующих мужчин и женщин в данном месте и в данное время» (См.: *Doing gender на русском поле // Гендерные исследования. № 13. 2005. С. 207*). Говоря о реальности как эффекте репрезентаций, я также имею в виду и то, что в антропологических, исторических и социологических исследованиях повседневности визуальные образы часто используются в качестве незаменимого источника для изучения истории быта, потребления, одежды, «техник тела», городского пространства и т.п., и было бы довольно трудно найти такого исследователя, который не имел бы дела вообще с визуальными репрезентациями.

ной дистанции по отношению к «здесь-и-сейчас», если говорить о периоде последних пятнадцати лет (что, несомненно, порождает эффект своеобразной исследовательской миопии); во-вторых, потому, что парадная картинка белорусской действительности (с рапортами об экономических успехах, всемерной заботе государства о своих гражданах и торжестве государственной идеологии), предоставляемая государственными масс-медиа, весьма существенно отличается от того, что думают эти граждане об обществе, в котором им довелось жить, а Интернет-сообщество и вовсе живет «своей», отличной от белорусской идеологии, жизнью; в-третьих, потому что та культура, которую мы слышим по радио или видим на экране телевизора, всегда и уже «отформатирована», — что следовало бы объяснить поподробнее, принимая во внимание название данного сборника.

Медийный термин «формат», появившийся в нашем лексиконе сравнительно недавно, сегодня используется активно и повсеместно, причем далеко за пределами медиа-сферы, но вряд ли нам удастся найти общий знаменатель для всех случаев его употребления. В англо-саксонских странах этот термин в его современном значении используется медиа-профессионалами с середины 1950-х гг., отсылая одновременно и к характерному для той или иной радиостанции типу программирования (то, что опознается как «брэнд» и в конечном счете формирует идентичность того или иного канала), и к практике рутинного планирования конкретной передачи, включающей в себя заранее определенный набор «ингредиентов»¹⁴ (от содержательного наполнения и селекции музыкального материала до «дежурных» шуток и частоты рекламных пауз). Радийный «формат» предполагает также соблюдение определенных технических и музыкальных параметров (соответственно, «неформат» — это к тому же и технический «брак»). Однако в первую очередь следовало бы говорить о том, каким образом «формат» выражает финансовые интересы различных представителей шоу-бизнеса, которым нужно между собой по-

¹⁴ См.: Moran, A. Understanding the Global TV Format / A. Moran, J. Malbon. Bristol, UK, 2006. P. 20.

делить рынок. Иначе говоря, задача стилистического «форматирования» вкусовых предпочтений целевой аудитории посвящена такой прозаической цели, как получение прибыли (что было бы неосуществимо без минимизации рисков, связанных с продвижением нового продукта)¹⁵. К этому следует добавить, что культурная индустрия в любой стране мира множеством нитей связана с полем политики, и даже если не происходит грубого идеологического вмешательства со стороны властей, то это вовсе не значит, что цензура и самоцензура отсутствуют.

В Беларуси коммерческие интересы и политические задачи государства в сфере музыкального шоу-бизнеса (и культурной индустрии в целом) чудесным образом совпадают. Наблюдения за деятельностью белорусских радиостанций и телевизионных каналов наводят на мысль, что их продюсеры нередко осуществляют селекцию аудиовизуальной продукции (равно как и новостей) как бы по наитию, совершенно произвольным образом, положась на собственную интуицию. Но в том-то и дело, что эта «произвольность», эти критерии селекции, не будучи до конца рационализированы ни самими медиа-продюсерами, ни их аудиторией¹⁶, вовсе не случайны, в своей совокупности они являются способом высказывания, выражающим вполне определенную точку зрения на политику и культуру и специфическим образом фильтрующим информацию о разнообразных социальных и художественных процессах, согласно невидимой шкале идеологических предпочтений. То, что мы слышим по белорусскому радио, видим на белорусском телевидении или в кинотеатрах, в музеях или в торговых центрах, до определенного момента еще могло выглядеть как совокупность идеологически разнородных и стилистически невнятных продуктов деятельности различных агентов в поле куль-

¹⁵ См., например: Ryan, B. *Making Capital from Culture* / B. Ryan. Berlin; New York, 1992. Или: Hesmondhalgh, D. *The Cultural Industries* / D. Hesmondhalgh. SAGE Publications, 2007.

¹⁶ Дело здесь вовсе не в пресловутых 75% белорусской музыки, которая должна звучать в эфире FM-станций — правда, этот способ «форматирования» сознания белорусского обывателя заслуживает отдельного внимания.

турного производства, но начиная где-то с 2000 г. все это обрело признаки целостности, связности и завершенности. Обезличенные, не претендующие на глубокий смысл, похожие одна на другую песни в стиле «евро-поп» на белорусских музыкальных радиостанциях логичным образом встраиваются в ту картину мира, которую создает белорусское телевидение: это продукция для непритязательных обывателей белорусской провинции, раз в год становящихся героями главного аграрного праздника «Дажынкі», а в остальное время выполняющих роль массовки на санкционированных государством (точнее, режимом Лукашенко) политических и культурных мероприятиях и послушно заглатывающих как приторную поп-музыку белорусских исполнителей, так и пропагандистскую риторику официальных белорусских СМИ¹⁷. Немаловажно, что утвердившийся повсеместно «формат» приносит белорусским властям вполне конкретную экономическую прибыль, равно как и вполне осязаемые дивиденды в борьбе за символический капитал, — это прибыль монополиста, устранившего всех своих конкурентов путем различного рода манипуляций. Прилагая систематические усилия по форматированию «вкусовых» и политических предпочтений белорусских граждан, государство тем самым «минимизирует риски», связанные с принятием очередного непопулярного решения: в той картине мира, которая сложилась (при помощи медиа и образования) в голове наших обывателей, белорусское государство — по-прежнему самое «гуманное в мире», белорусские девушки по-прежнему — самые обаятельные и привлекательные, а белорусский президент — самый заботливый и честный политик.

Далее, в среде телевизионщиков под «форматом» имеется в виду концепция (идея, blueprint, template) передачи или проекта, которые и продаются именно

¹⁷ Это не значит, что горожане, в отличие от жителей деревень и районных центров, каким-то особым образом демонстрируют свою нелояльность режиму или же имеют иные культурные пристрастия: в некотором смысле вся Беларусь сегодня представляет один большой «агрокород», обитатели которого читают одни и те же газеты и смотрят одни и те же телевизионные каналы.

как концептуальная заготовка (примерно так же, как это происходит в промышленном производстве с лекалами или шаблонами), обретающая затем при сохранении изначально заданных параметров (основные действующие лица и их амплуа, место действия, основные сюжетные ходы, жанровые признаки и пр.) культурно-национальную специфику¹⁸, что в общем-то связано отнюдь не с заботой о процветании локальных культур, а все с той же маркетинговой целесообразностью продажи продукта, опознаваемого зрительской аудиторией как «свой»¹⁹. Это своеобразное know how, которое может и должно приносить прибыль в условиях глобального медийного рынка. Иначе говоря, формат объединяет в единое целое «креативность и коммерцию»²⁰, «оригинал» и все его копии — поскольку возможность бесконечного тиражирования и варьирования «на тему» является исходным условием коммерческой целесообразности лицензируемого медийного продукта.

Положение Беларуси на глобальной политической и культурной сцене тем и примечательно, что нынешняя власть по количеству произведенного ею «креатива» (не только в области политико-правовых и экономических решений, но также культуры и образования) превзошла всех своих оппонентов, — но проблема состоит в том, что эти know how никто не покупает, это «формат», который неладно скроен и неладно сшит, он приспособлен для внутреннего употребления и опознаваем как брэнд на внешнем «рынке» лишь в силу своей отличительной «топорности». Поэтому с точки зрения глобальной культуры и политики локальные «рецепты успеха» не подлежат воспроизведению и копированию за пределами Беларуси...

¹⁸ См.: Bignell, J. *An Introduction to Television Studies* / J. Bignell. London; New York, 2008. P. 22.

¹⁹ Ср., например, российскую «Фабрику звезд» с британским «Pop Idol».

²⁰ Так считает Joaquim Agut, президент одного из самых влиятельных мировых агентств по производству и дистрибуции «форматов» для телевизионной индустрии «Endemol boosts creativity with Global Creative Team» (<http://www.endemol.com>).

Под «неформатом» обычно имеется в виду некоммерческий продукт, произведенный независимыми студиями или исполнителями, и с точки зрения интеллектуально продвинутой публики неформат — всегда интереснее, аутентичнее, оригинальнее, чем массовая продукция, адресованная широкой аудитории. В большинстве стран альтернативная культура вполне мирно сосуществует с мейнстримом, но в белорусской ситуации «неформат» звучит как приговор всем тем, кто в результате «отбраковки» оказывается исключен из сферы культурной репрезентации и, соответственно, не имеет возможности быть услышанным или увиденным широкой аудиторией на публичных площадках и в средствах массовой информации. Более того, в наших условиях к «неформату» можно отнести не только музыку, не вписывающуюся в попсовый мейнстрим, но и любые другие альтернативные официозу интеллектуальные, художественные, субкультурные явления современной Беларуси. Это вовсе не означает, что белорусский «неформат» (будь то рок-музыка, театральная постановка или поэтический сборник) отмечен знаком (иного) качества, однако политика спонсирования альтернативной белорусской культуры и отсутствие «критической критики» в ее адрес наводят на мысль о том, что белорусский «неформат» заслуживает самых лестных эпитетов самим фактом своего существования в условиях тотального идеологического контроля и засилья «trash-культуры».

Изучение того, что было исключено из репрезентации, что осталось за границами этой «избирательности» (которую олицетворяет «формат»), представляет для исследователей белорусской культуры особый интерес. Прежде всего потому, что все чаще мы замечаем, как под влиянием официальной лукашенковской пропаганды и репрессивной политики большое количество людей — от школьных учителей до журналистов, стремясь продемонстрировать свою — *показную* или искреннюю — лояльность режиму, с опережением осуществляют «форматирование» собственной речи или той сферы культурного производства, с которой они имеют дело, — согласно интуитивно ощущаемым границам дозволенного: самоцензура в нашем обществе работает уже

эффективнее, чем цензура сверху. Как писал в свое время Юрий Лотман, для каждой культуры было бы интересно составить перечень «не-фактов» — того, что доминирующая культура пытается вытеснить на периферию своего культурного пространства или же вовсе стереть из коллективной памяти (как с жесткого диска компьютера) — тем более что «область исключенного не только огромна, но и подвижна»²¹. Школьные учебники, телевизионные сериалы по «новейшей истории» Беларуси, рейтинги политиков и музыкальные «чарты», ассортимент товаров в наших магазинах и конкурсы красоты — все это представляет собой неисчерпаемый источник для исследования процедур селекции, иерархизации, исключения и классовой дифференциации, с которыми «среднему» белорусу приходится сталкиваться каждый день на своем собственном опыте.

Итак, для авторов, чьи статьи вошли в данный сборник, было важно понять, по каким правилам и критериям (будь то эстетические конвенции, коммерческие соображения или же цензурные требования) функционирует поле культурного производства в современной Беларуси; что и как «форматируется» в процессе медиализации, перехода из одного культурного пространства в другое, перевода с одного языка на другой, при столкновении официального дискурса и альтернативной культуры. При этом анализу были подвергнуты не только сами культурные тексты, но и их институциональный контекст, — то есть социальные условия их возможности, как сказал бы Пьер Бурдьё. Попутно хотелось бы отметить, что практики «исключения» в наше время, возможно, даже более репрессивны, чем в советские времена (не в смысле последствий, но с точки зрения механизма воздействия), вот только правила исключения утратили свою транспарентность (например, телохранители и владельцы ночных клубов тоже далеко не всегда в состоянии внятно сформулировать, по каким критериям тот или иной посетитель не прошел «face-control» или «dress-code»), — как и многое другое, что подчиняется уже не только политической

²¹ Лотман, Ю. «Проблема исторического факта» / Ю. Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 303.

риторике, но и логике капитала. Собственно говоря, именно непрозрачностью правил игры и объясняется эффективность процедур отбора и селекции в стране, где «правила», изобретаемые очень ограниченным количеством людей во власти, неизбежно вступают в конфликт с законами рыночной экономики.

В своей совокупности эти тексты, как мы надеемся, дают представление о том, каким образом связаны между собой сфера эстетического, политического и повседневного, как согласуются между собой локальное и глобальное в современном белорусском политическом и культурном пространствах, какие эффекты и последствия порождает фантазматическое наложение травмы распада «советского» образа жизни и культурной логики позднего капитализма и, наконец, каковы параметры и последствия того «форматирования» белорусской культуры, которые систематически (хотя и без заранее сформулированного плана действий) осуществляла белорусская власть в течение последних пятнадцати лет.

КОЕ-ЧТО ОБ АВТОРАХ И ЧИТАТЕЛЯХ ЭТОЙ КНИГИ

Может возникнуть резонный вопрос, кому адресована эта книга? Особенно если принимать во внимание сегментацию русскоязычного рынка академических изданий (популярная литература в этом смысле — не в счет, она развивается по другим законам)²². Учитывая культурную маргинальность и экономическую зависимость большинства постсоветских стран (Беларусь, несмотря на свои 10 миллионов и немаленькую (правда, полупустую) территорию, относится именно к этой группе стран), на первый взгляд может показаться, что определенный читательский интерес эта книга вызовет лишь среди

²² Что во многом напоминает ситуацию с англоязычным рынком академической литературы: даже из числа британских авторов, притом вполне успешных, опубликовать в престижном издательстве собственные книги имеют шанс лишь те, кто сможет завоевать американский Рынок, — то есть быть интересным и востребованным для американского читателя.

белорусов (причем «средних» среди их числа не окажется). Тем не менее мы рассчитываем на большее.

Читателю не из Беларуси эта книга даст представление (пусть и фрагментарное) о том, что происходило и происходит в Беларуси, в том числе и в поле интеллектуального производства. Нет сомнения в том, что эта (коллективная) точка зрения окажется отличной от той, которая царит в белорусских, российских или западных медиа и уж тем более далекой от того мыслительного хаоса, который пропитывает сознание «среднестатистического» белоруса, который вместе с масс-медиа (а во многом и благодаря им) оказывается не в состоянии ни связать в единую причинно-следственную цепочку разнообразные события и факты, ни понять их целесообразность или функциональность в едином социальном целом, ни тем более дать «имя» этим процессам.

«Искушенной» читательской аудитории из Беларуси бросятся в глаза *трудности перевода* — по мере того, как шла работа над книгой, редактору и корректору пришлось иметь дело с самыми разнообразными вариантами транслитерации: как правильно (то есть политически корректно и этически допустимо) писать — «белорусский», «беларусский» или «беларуский» (о чем бы ни шла речь). Некоторые авторы настаивали, в силу своей приверженности постколониальному дискурсу, только на «беларускости» как норме (бела)русского языка. Редактор и корректор исходили из того, что, коль скоро главная идеологическая «уступка» уже была сделана (книга выходит на русском языке), то следовало бы привести варианты написания в соответствие с нормами русского языка. Вопрос, конечно, не закрыт (особенно учитывая травматический характер любых лингвистических предпочтений в современной Беларуси), но все же следует принимать во внимание тот очевидный факт, что русский язык является не только одним из двух государственных языков Беларуси, но и весьма эффективным средством коммуникации в постсоветском пространстве. В противном случае (а их довольно много, этих «противных» случаев) говорящие и пишущие только на локальных языках постсоветские интеллектуальные элиты обречены на культурную геттоизацию и «местечковость», то есть

замыкание в монолингвистической культурной среде, заведомо не нуждающейся во взгляде «извне»²³.

Внимательный читатель, несомненно, заметит разницу в стилях и жанрах публикуемых здесь текстов: одни статьи написаны совершенно в духе западных академических текстов, другие — в жанре журналистской или философской эссеистики. Это не было случайностью. Во-первых, мы исходили из того, что есть авторы, чья позиция и чей символический капитал в обсуждении современной белорусской культуры действительно значимы, вне зависимости от иерархических рамок академической культуры. Во-вторых, нехватка профессиональных научных текстов о Беларуси за последнее десятилетие во многом компенсировалась усилиями отдельных журналистов, систематически (и весьма изысканно с точки зрения стиля) пытавшихся осмыслить феномен под названием «Беларусь». В первую очередь, это касается таких изданий, как «Белгазета», Интернет-ресурсы «Наше мнение», «Новая Европа» и др. Без всякой натяжки можно было бы сказать, что аналитическая журналистика довольно часто соседствует с академическими исследованиями, хотя и руководствуется несколько иными конвенциями письма²⁴. К тому же многие из наших авторов весьма успешно совмещают академическую карьеру с журналистской деятельностью. Более того, журналистские тексты следовало бы рассматривать как самодостаточные культурные проекты, осуществляющие чрезвычайно важную работу по первичному критическому осмыслению тех или иных социальных и культурных феноменов, — что особенно ощущается в ситуации отсутствия исследователей соответствующего про-

²³ В белорусском Интернет-сообществе не прекращаются дискуссии на тему того, что белорусам придется что-то предпринять в связи с корнем «рус-» в любых дискуссиях на тему национальной идентичности белорусов...

²⁴ Например, статьи Вероники Черкасовой (чье убийство, совершенное в 2004 г., до сих пор не раскрыто) о нелегком труде «челночниц», поднявших на своих плечах экономику переходного периода, дают очень точное в антропологическом смысле и в то же время эмоционально насыщенное представление о смутных 1990-х (см.: Черкасова, В. Красным по белому / В. Черкасова. М., 2005).

филя (как-то: в области изучения культуры рабочего класса, антропологии государства, изучения городского пространства или исследования постнеосоветских ритуалов в Беларуси. Соответственно, профессиональная идентичность авторов во многом обусловила и различные модусы письма: кажущаяся несерьезность, а правильно было бы сказать, ироничность некоторых текстов здесь соседствует с довольно серьезными и методологически обоснованными текстами. Словом, это авторские тексты в полном смысле этого слова, за каждым из которых стоит и своя психобиография, и свой круг единомышленников, и даже свои почитатели.

В-третьих, здесь представлены несколько поколений белорусских интеллектуалов²⁵, многие из которых достаточно хорошо известны в международном академическом сообществе, в локальных «экспертных кругах» или же транснациональных публичных пространствах (под которыми здесь имеются в виду не только зарегистрированные печатные или аудиовизуальные СМИ, но и «живые журналы» в Интернете). При этом далеко не все авторы являются адептами «визуальных исследований» — и это очень важно, поскольку изначально задача состояла не в том, чтобы представить наличное состояние в области изучения визуальной культуры в Беларуси, а в том, чтобы обозначить круг проблем, с которыми может столкнуться исследователь, имеющий дело с современной (в состоянии «пост-») белорусской культурой.

Стоит упоминания и тот факт, что многие из представленных вниманию читательской аудитории статей ранее уже публиковались в различных изданиях (в российских, польских, белорусских), однако с учетом того, что объектом анализа выступает культура Беларуси всего последнего пятнадцатилетия, ранее опубликованные материалы (тем более выходящие в небелорусских изданиях и потому вряд ли знакомые отечественному читателю) представляют немалый интерес для републикации в данном издании — как своего рода историческое свидетельство.

В заключение хотелось бы выразить искреннюю благодарность: Александру Сарне — за идею сбор-

²⁵ Условно говоря, от 25 до 50.

ника, Людмиле Малевич (директору издательства ЕГУ) и, наконец, всему сообществу ЕГУ — за материализацию этого (и других, не менее амбициозных) замыслов. Практически все авторы данного сборника имеют отношение к истории и судьбе Европейского гуманитарного университета, закрытого белорусскими властями в 2004 г. и возрожденного в Литве в 2005 г.: кто-то учился в «прежнем» ЕГУ минского периода, кто-то в нем преподавал тогда или преподает сейчас, кто-то участвовал в исследовательских семинарах или международных проектах при ЕГУ — но в любом случае Европейский гуманитарный университет является тем маленьким островком, той независимой территорией, на которой все еще возможно критическое мышление. Это — другая Беларусь, не «отформатированная» лукашенковским режимом.

2008

**КУЛЬТУРА КАК
ПРОСТРАНСТВО БОРЬБЫ
ЗА СИМВОЛИЧЕСКИЙ
КАПИТАЛ**

О ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЭКОНОМИИ «НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА» В БЕЛАРУСИ

В мае 2001 г. еженедельная белорусская газета «Наша ніва» опубликовала специальную подборку, посвященную проблеме белорусского языка или, вернее, проблеме с белорусским языком. Этот факт значителен тем, что, по сути дела, под сомнение ставился сам *raison d'être* газеты, а вместе с этим и того национального проекта, воплощением которого она является. Воссозданная в 1991 г., газета задумывалась как духовное продолжение первой «Нашай нівы», что издавалась белорусскими интеллектуалами в Вильно после Первой русской революции, когда запрет на белорусский язык был фактически снят. Создатели той газеты, упоминаемой ныне во всех учебниках белорусской истории и литературы и печатавшейся попеременно кириллицей и латинкой, видели ее средством пробуждения «свядомасці» (самосознания) угнетенного народа. Газета легитимировала «мужицкое наречие» как язык культуры: многие программные стихи национального гения Янки Купалы и других авторов возрождения рубежа веков впервые были опубликованы именно там. Новая «НН» была призвана сыграть ту же культурную роль в консолидации постсоветской белорусской нации, что и ее предшественница, заговорив с ней на том же языке и желательно — в рамках приблизительно того же орфографического канона... Ныне тираж новой «НН» составляет три тысячи экземпляров, частично вследствие политики властей по отношению к независимым изданиям¹.

¹ Независимые издания обвиняют в нарушении закона о СМИ (в т.ч. орфографических норм), штрафуют на

Непосредственным поводом для специального выпуска послужила озабоченность тем фактом, что белорусский язык после всплеска интереса к нему в конце 1980-х гг. не только не обрел социальной базы среди населения, но выходит из употребления даже в кругах оппозиции, которая со времени перестройки стала оплотом того, что многие считают «национальным чувством»:

«Заметная тенденция последних лет в Минске — акции оппозиции, проходящие на русском языке... Много чего можно было прогнозировать в 1995 г., но только не то, что борьба за демократическое будущее будет вестись почти исключительно по-русски... (здесь и далее перевод мой. — Е.Г.)»².

Очевидно, что «национальный язык» более не является тем демократическим символом и средством социальной мобилизации, каким он был во время перестройки и сразу после нее, и в этой статье я предполагаю рассмотреть историю его «взлета и падения» за последние приблизительно 20 лет. Меня интересует возникновение языкового дискурса как «символического продукта» в контексте политической семантики борьбы «за нашу и вашу свободу» и его последующее превращение в корпоративный проект, связанный с интересами и деятельностью постсоветских интеллектуалов. Эту эволюцию я рассматриваю как проявление некоторых социальных процессов, общих для всего постсоветского пространства и связанных с продвижением глобального капитализма. Предыстория белорусской языковой ситуации представлена в тексте только в той мере, в какой это необходимо для общего понимания. В своих рассуждениях я буду опираться на несколько источников: прежде всего на дискуссии относительно национального языка (в противовес русскому) в белорусских СМИ со второй половины 1980-х гг. и до последнего времени; на материалы общественных групп и движений (листовки, постановления),

астрономические суммы и закрывают; подписка на них затруднена, распространение через сеть «Белпочты» ограничивается, а типографии преследуются.

² Мова як ахвяра палітыкі // Наша ніва. 2001. 29 траўня. С. 3–8.

а также на языковые дискуссии, идущие в виртуальном пространстве Беларуси, где возможности публиковать подобные материалы ограничены, и некоторые издания (в том числе книги) доступны только в Интернете. В совокупности эти «высказывания» являются элементами одной дискурсивной формации (термин М. Фуко), анализ которой помогает понять социальную природу языкового «беспокойства». Реконструируя групповые интересы сторонников и противников белорусского языка, я обращаю внимание не только на то, что говорится, но и, используя формулу Эдварда Саида, «как это говорится, кем, где и для кого»³.

Я начну, однако, со свидетельств, которые принято называть «анекдотическими», но, так как анекдот является частью культуры, их можно именовать культурными. Проблематичность подобных свидетельств состоит в том, что рассказчица выступает непосредственной участницей социальной жизни, и это — теоретически — ведет к нарушению объективности, якобы присущей научному исследованию. Однако то, как участники языковой ситуации, находясь «внутри», воспринимают или помнят ее, важно само по себе и может даже составлять предмет специального исследования.

РЕЧЕВАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ СОЦИАЛИЗМА: АНЕКДОТИЧЕСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

В нашем школьном учебнике истории (я училась в Минске в «английской» школе) так объяснялось появление белорусского и украинского языков (объяснять русский не требовалось: на нем был написан учебник, и он был всегда): сначала все (восточные) славяне — древляне, что жили в лесах, и поляне, что обитали в степи, и все остальные нимфы и дриады — говорили на одном языке. Но потом «на окраинах» этой общей территории стали несколько по-другому произносить звук «г» и еще какие-то — и появились белорусский и украинский языки. Из чего следовало, что эти языки появились позже;

³ Said, E. *Intellectuals in the Post-Colonial World* / E. Said // *Postcolonialism. Critical concepts in literary and cultural studies* / Diana Brydon (ed.). New York, 2000. P. 31.

появились «из русского» (как женщина из ребра мужчины), который с самого начала «был», а вовсе не выработался в лингвистическом и политическом смысле в процессе строительства империи. Наконец, белорусский и украинский языки представляют собой девиацию, отклонение от правильного языка, которым является русский. В школе мы именно так и считали: говорить нужно было по-русски, а говорить иначе было немного стыдно — как если бы ты «деревня». Учебники тогда унифицировались для всего СССР, и, читая про Московское княжество, как про «свою» историю, мы не осознавали, что земли, на которых мы жили, вошли в состав Российской империи только при Екатерине и что до этого они были той самой «Литвой», которая с Москвой воевала и где история разворачивалась по-другому. «Здесь» не было ничего, достойного описания в учебнике, и первым книгопечатником в ученическом восприятии был Иван Федоров, а не Франциск Скорина. Канадский исследователь Дэвид Марплз, приехав в Беларусь в 1993 г. и ответив на вопрос пограничника о цели приезда «Я историк», услышал: «Но здесь нет истории!»⁴ Он отмечает этот факт как свидетельство отсутствия у говорящего исторического сознания за пределами советского проекта.

В то время, когда я читала учебник, моя мама работала в Институте литературы АН Белорусской ССР, и, когда у нас собирались ее коллеги, я слышала белорусскую речь, что звучала песней о далеких и славных временах. Была та мова шляхетной: «Панне Алене (не Алёне. — Е.Г.) ад пана Ладыся Караткевіча» — подписал мне, восьмилетней, принесенную в подарок книгу поэт. Разговоры за полночь более всего касались истории и литературы: звучали фразы «Великое Княжество Литовское» и «восстание 63-го года». Называли Тадеуша Костюшко, Кастуся Калиновского и Адама Мицкевича, создателя польского литературного канона, который в интерпретации собеседников был литвином (т.е. белорусом), осознававшим свои литвинские корни; говорили о белорусской Реформации как части европейской интеллектуальной истории. Читалось много

⁴ Marples, D. Belarus: From Soviet Rule to Nuclear Catastrophe / D. Marples. New York, 1996. P. 6.

стихов — не тех, что в учебнике, — и назывались другие имена.

Из этих разговоров я вынесла представление, что в белорусском языке сохранились самые древние праславянские корни (это же я слышала позже о сербском и некоторых других); что белорусское Полесье — это антропологическая колыбель восточного славянства; что веками миссия пограничных белорусских земель состояла в том, чтобы прикрывать цивилизованную Европу от «востока». Судьбы участников той компании сложились по-разному: одни стали успешными национальными интеллектуалами, другие, уйдя в диссиденты, жестоко расплатились за свои идеи.

Стихи звучали также на польском и украинском (иногда на русском): на них говорили (или понимали) все, так как до войны многие учились в польских школах. Западная граница СССР проходила до 1939 г. в 50 км от Минска, и последней железнодорожной станцией на «нашей» стороне было Негорелое. Дальше начиналась Польша, где белорусский ограниченно допускался как язык нацменьшинства. Сейчас на стене того старого вокзальчика — мимо проходят электрички, есть доска с надписью, сообщающая, что здесь стоял поезд, в котором возвращался из Италии на Родину Максим Горький. «Станцию Негорелое» нередко с умилением упоминают в мемуарах, повествующих о возвращении из эмиграции «в Советскую Россию».

В это же время у нас были уроки белорусского языка (от которого родители учеников могли отказаться, написав заявление) и белорусской литературы (от которой отказаться было нельзя). «Освобождали» обычно детей военных (считалось, что они перезжают с места на место), а также нередко интеллигенцию. От тех уроков остались в памяти мальчик Миколка-паровоз, изможденные крестьяне — как в поэме Некрасова «Железная дорога» («полуголодный, больной белорус»), а потом про колхоз и советы (Василь Быков и Владимир Короткевич только еще писали свои романы). Это было скучно, и в этом не было тайны: ни древних цивилизаций, ни былой славы, а только лишь совместное со старшим братом шествие к пролетарской революции. Белорусский

язык тех уроков напоминал тот, на котором говорило радио, передавая вести с полей и планы партии на очередную пятилетку; «шляхетство» было символом спеси и глупости. Городские дети, вне этих уроков по-белорусски не говорившие, коверкали его, как умели, и к английскому относились с большим уважением.

Летом, на каникулах, меня отвозили в деревню к бабушке — там как-то, ковыряясь в земле, я нашла серебряную монету 1877 г. с двуглавым орлом и кокарду с военной фуражки царских еще времен. Это была Витебская область, и деревенский народ вокруг говорил явно не по-русски, но вроде и не совсем по-белорусски. Аиста в тех местах зовут буслом, но «крышу» не называли «дах», возможно потому, что при покупке материала для ее покрытия квитанции оформлялись по-русски. Деревенский пьяница Змитра (Дмитрий), у которого грудь выцветшей гимнастерки была увешана полученными на войне медалями, никогда не произнес бы слово «класічны» так, как нынешние интеллектуалы, т.е. «клясычны», и вместо «эфир» не сказал бы «этэр» (если бы он говорил такие слова). Во-первых, потому что в тех местах нет такого произношения (и я не уверена, что оно есть где-либо вне интеллектуальной среды); во-вторых, язык Змитра, безусловно, подвергся изменениям в армии.

Бабушка вспоминала соседскую еврейскую семью, которая до революции держала лавку («а ў наших яўрэяў усё было», говорила она во времена социалистического дефицита), свою подружку Бэрку и как «стары Ицка» звал внуков «Кама гэр». Начав учить языки германской группы, я поняла значение этой фразы. Слова на идиш были естественны в речи: до войны он являлся одним из государственных языков в Белоруссии одновременно с белорусским, русским и польским. Дедушка по отцу читал журнал «Советиш геймланд», перелистывая его справа налево. Его поколение было последним на этих землях, кто пользовался «еврейским» языком не только в повседневной, но и интеллектуальной жизни. Поколение моего отца еще понимало идиш, но никогда не использовало его в профессиональных целях, а когда в 1970-х эти люди начали уезжать в эмигра-

цию, то «еврейским» языком для них стал иврит. Некоторый интерес к утраченной идишитской традиции возродился во времена перестройки, когда в поисках малых родин своих прадедов Беларусь начали навещать молодые американские евреи (а также руководители израильского государства). Кульминацией этого процесса можно считать «открытие» витеблянина Марка Шагала как фигуры «нашей» (т.е. белорусской) истории и культуры.

Уже взрослой я встретила у приятельницы приехавшую с Полесья (из-под Бреста) ее маму, которую я (выросшая в среде славянских филологов) с трудом понимала. Ее интонационно чужой язык состоял из белорусских, украинских, польских и особых полесских слов. В конце 1980-х группа белорусских интеллектуалов выступала с идеей культурной и политической независимости Полесья на основании его языковой особенности.

Во время перестройки раздраженный водитель такси выразил свое отношение к происходящему в стране словами «Стрелять, стрелять и стрелять». Его речью была «трасянка».

В Америке мне встретился старый человек, покинувший Беларусь юношей в обстоятельствах лета 1944 г., — как почти вся «сознательная» белорусская эмиграция, составляющая состарившуюся и уже умирающую «диаспору». Он говорил по-польски, русски и белорусски, не смешивая их, и читал на память главы из «Новой земли» Якуба Коласа и «Пана Тадэуша» Мицкевича. Будучи родом из местечка в Западной Беларуси, он учился в польской школе, относясь к ней двойственно: и свое, и не свое. Потом в русской, вызывавшей такое же двойственное отношение. А потом в его местечке открыли белорусскую гимназию (позже закрытую) и приехавший учитель объяснил, что их местный говор — это отдельный язык, имеющий право быть, и научил стихам и грамматике⁵.

Подобные свидетельства выявляют присутствие полиглоссии на территориях, отнесенных в резуль-

⁵ От этого же человека (в американской жизни — врача) я услышала потрясшее меня заявление, что «лучше всего было при немцах: им было все равно, что мы белорусские песни поем. Они их не запрещали».

тате событий XX в. (и более ранних) к Белорусской ССР, затем ставшей независимым государством. Кроме того, описываемые ситуации пронизаны отношениями власти и в них очень значительна роль интеллектуалов, устанавливающих канон, контролирующая следование ему или настаивающих на смене канона.

Исторически полигlossия была связана как с этнической/религиозной принадлежностью, так и социальным статусом говорящих: употребление некоторого языка или языкового варианта свидетельствует о позициях авторов речи в социальной иерархии. Отношения языков друг к другу суть отношения власти: какой вариант считается языком, а какой его диалектом и почему не наоборот; какой язык признается первичным или более древним в официальной версии истории; какой определяется как «правильный» (нормативный) и изучается в школе; на каком говорит «власть» (те, кто ей наделен) и, соответственно, какой является языком вертикальной социальной мобильности; чья речь и на каком языке наделена «реальной» властью, а какая и почему является основанием для приобретения морального капитала (который впоследствии может легитимировать получение власти); кто чей язык учит: «пришельцы» («дети военных») язык коренного населения или наоборот и, наконец, какой языковой вариант служит основой для конструирования нормативного языка данной политической общности (не говоря уже о том, на основании чего эта общность желает политической легитимации, т.е. когда «имя» начинает равняться территории), кто производит этот выбор (каким образом происходит наделение этих акторов властью делать выбор) и кто и зачем осуществляет последующее цензурирование нормы.

Властные отношения при повседневных социальных взаимодействиях манифестируются лингвистически, и носители языка осведомлены об этом, даже если им этого «не говорили». Продемонстрированная выше полигlossия не мешала общению: люди, когда есть в том потребность, научиваются понимать друг друга. Однако равновесие существует до тех пор, пока все согласны со своими лингвистически манифестируемыми статусами. Отсутствие общего

стандартного языка может начать восприниматься как проблема, например, при создании единого государства. Или же — что имеет непосредственное отношение к теме этой статьи — использование какого-то языка в качестве общего (или «главного») начинает восприниматься как несправедливое и влечет требование «лингвистических» перемен при социальных сдвигах. Статус языка соответствует статусу группы, которая провозглашает себя его носителями или говорит (или считает, что говорит) от их имени, и требование изменить государственный язык (или статус языков) свидетельствует, что в коридоры власти готовы придти другие люди. Я полагаю, что это и происходило во время перестройки.

ЧЕГО ХОТЕЛИ НАЦИИ: ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

В конце 1980-х член Политбюро ЦК КПСС Александр Яковлев писал: «Все мы знаем об особой опасности национализма. Но само явление возникает то тут, то там, как Феникс из пепла. Значит, есть тому... объективные причины»⁶. Тогда же, следя за развитием событий в СССР, некоторые западные теоретики национализма, в том числе Эрнест Геллнер, отмечали, что по «краям», где происходят национальные процессы, артикулируются и идеалы рыночной экономики, в то время как «советский имперский центр» держится за социалистические методы административного распределения⁷. Очевидно, что в постсоветском контексте эти два явления — рынок и национализм — были связаны, и я полагаю, что одно являлось причиной другого. Основным процессом, происходящим в явном виде с 1991 г., но «созревший» во время перестройки, есть переход к иной системе распределения ресурсов и связанное с этим формирование экономического неравенства, а национальные движения позволили легитимировать классовую стратификацию, представив весь процесс как «освобождение народов». Причиной распада СССР

⁶ Яковлев, А. Сумерки / А. Яковлев. М., 2003. С. 445.

⁷ Цит. по: Szporluk, R. *Russia, Ukraine and the Breakup of the Soviet Union* / R. Szporluk. Stanford, California, 2000 (1991). P. 264.

явилось вызревание «класса», уходившего своими корнями в разнообразные коммунистические элиты, которому создание национальных государств позволило придти к власти.

Перестройка стала выражением социального беспокойства, связанного с созревaniem стратификации в обществе, где прежде экономическое неравенство было невелико. В отсутствие рынка советское разделение была не экономического, а статусного свойства (наподобие сословного при феодализме), где доступ к редким и поэтому ценным «товарам» осуществлялся не высокой ценой, а централизованное распределением через списки, столы заказов, льготы и т.д. Не деньги, а скорее доступ к материальным и символическим товарам являлся вознаграждением и показателем статуса его обладателя (отсюда столь высокая значимость в те времена импортной одежды и других «видимых» товаров в позднесоветском обществе). Для советской интеллигенции одним из символов статуса была возможность читать «редкие» тексты (они были «ценным товаром»), заниматься научными темами, которые требовали знакомства с западной литературой (почему доступ к спецхрану и охранялся столь рьяно) и т.д.

Принадлежность к привилегированной группе увеличивала карьерные и повседневные возможности, а потому столь важны были символы идентификации с ней: например, «подписные издания» как знак идентификации с интеллигенцией, т.е. относительно высокой статусной группой. С этим же был связан и «высокий статус культуры». Киновед Майя Туровская вспоминает, что ее парикмахер «в обмен» на новости театра и кино иногда доставала для нее дефицитные вещи⁸. Это значит, что знание театральных новостей как символ принадлежности к статусной группе являлось капиталом. Однако в целом интеллигенция была недовольна своим положением, так как ее статус стоил все меньше (ходила шутка: чтобы ты всю жизнь был инженером), а доступ к реальным товарам был ограничен; как, впрочем, не были довольны и те, кто распределял реальные товары, — «нужные люди» (директора ма-

⁸ Туровская, М. Советский средний класс / М. Туровская // Неприкосновенный запас. 2002. № 1.

газинов, билетные кассиры или слесари автосервиса) и коммунистическая номенклатура, которая ведала «глобальным» распределением. Критическая масса людей считала советскую систему распределения (подразумевающую и политические ограничения) несправедливой: она стала тесна им, как князю Гвидону бочка. Власть и доступ к ресурсам, т.е. социальный капитал, которым они обладали, не будучи связан с собственностью, не был «материально закреплен», поэтому был желателен переход к другой модели распределения и владения, и единственной альтернативой оказывался рынок и частная собственность. Болгарский социолог Диметрина Петрова полагает, что события начала 1990-х стали «высвобождением класса»⁹, хотя вернее было бы сказать, что произошла легитимация возможностей для формирования экономического класса. Его не могло еще быть, но основа для стратификации сформировалась в недрах социалистического порядка, где интеллигенция получала вознаграждение и привилегии в связи со своей ролью в производстве знания и культуры в целом: никаким иным товаром она не обладала. Трансформируемая в «монополию на знание», она позволяет постсоциалистическим интеллектуалам претендовать на власть в качестве «нового класса». Отталкиваясь здесь от термина Милована Джилласа, писавшего, однако, о коммунистической бюрократии, я следую за идеями социологов Дж. Конрада и И. Шелены (Konrad and Szelenyi), которые выделяют в качестве нового класса интеллектуалов, так как видят в них социальных акторов, обладающих собственными (отдельными от других, т.е. «классовыми») интересами¹⁰. Реализовать свои интересы они могут только в случае «обмена» знания на власть, так как в процессе посткоммунистических трансформаций не они становятся основными обладателями экономического капитала. Таким образом, чтобы получить власть и ресурсы, согласно М. Фуко, интеллектуалы должны

⁹ Petrova, D. What Can Women Do to Change the Totalitarian Cultural Context? / D. Petrova // Women's Studies International Forum. 1994. Vol. 17. Nos. 2–3. P. 267–269.

¹⁰ King, L. Theories of the New Class. Intellectuals and Power / L. King, I. Zselenyi. Minneapolis, 2004. P. 66–144.

сохранить монополию на знание, убедив остальных, что только они на самом деле «знают».

Начавшееся замещение статусной стратификации экономической нуждалось для легитимации в демократическом нарративе. Хотя материальная причина изменений состояла в переходе к новому способу распределения, в основе которого лежит иная, не социалистическая, идея социальной справедливости, требовалась мотивация, с которой люди могли бы идентифицироваться. Никто не пойдет на баррикады за лозунгом: «Давайте строить экономическое неравенство!» Ресурсом, который позволил мобилизовать массы, стал национализм: национальные проекты оправдывали постсоветский социальный порядок, давая восстающему экономическому классу «благородную» цель. Главными выразителями национализма являются интеллектуалы, для которых, как пишет Майкл Кеннеди, «состояние нации никогда не является таким, как следует, и всегда требует улучшения»¹¹ и которые единственно знают, какой она должна быть.

Под **национализмом** я понимаю как чувства, так и социальные движения, которые определяют себя в терминах национального (хотя само слово может и не произноситься): воображенной общей истории, воображенного общего происхождения, культуры, судьбы, языка, угнетения и т.д. Националистический дискурс во время перестройки формировали интеллектуалы, в некоторых случаях он был подхвачен коммунистической номенклатурой, ставшей впоследствии во главе новых национальных государств. В конце 1980-х в каждой из республик «возникает» «пакет претензий», соотносивших социализм с воображенным национальным угнетением: советской оккупацией в Прибалтике, языковыми «контравверзами» (а также Чернобылем) в Белоруссии и Украине, спорными территориями на Кавказе, истощением национальных ресурсов в Казахстане и сталинскими преступлениями против народов — повсеместно. В России претензии выражались как ностальгия по бы-

¹¹ Kennedy, M. The Liabilities of Liberalism and Nationalism After Communism: Polish Businessman in the Articulation of the Nation / R. Suny, M. Kennedy (eds.). Intellectuals and the Articulation of the Nation. Ann Arbor, 2001. P. 356.

лomu величию: якобы утраченной высокой культуре, истощенной природе, выкорчеванному крестьянству, уничтоженной аристократии — и артикулировались в рамках дискуссии о повороте северных рек, в творчестве писателей-деревенщиков или посредством первого глянцевого журнала «Наше наследие»¹², преподносившего «культуру» уже как упакованный для элитного потребления продукт.

Исходя из этого «перечня обид», общества начали требовать независимости от «других», которые «оккупировали», «истощали ресурсы», «убивали национальных поэтов», «не давали говорить на родном языке», «уничтожили национальные святыни», «использовали наши земли под свои военные базы» и т.д. Дело не в том, являлось ли угнетение истинным или воображенным, а в том, что тогда национальный вопрос в своих различных инкарнациях приобрел чрезвычайную важность, так как национальности, как пишет Кэтрин Вердери, были единственными в тот момент организационными формами, имевшими институциональную историю¹³. Б. Ельцин как воплощение демократизации, т.е. делегитимации старого режима, во время путча ассоциировался с российским триколором — символом возрождения России. Книгоиздатель Игорь Немировский вспоминает:

«Я в 1991-м г. вернулся, оказался в Москве как раз, когда путч происходил. 21-го августа как раз присутствовал у Белого дома, когда вместо красного флага взвился “триколор”. Ревел как бык, когда Борис Николаевич назвал нас “дорогими россиянами”. Как-то мне показалось, что в тот момент моя жизнь определилась. Я потом много раз отказывался от этого моего состояния, говорил, что — все, гоги они огнем, но возвращался к нему. В этот момент очень много в моей жизни определилось, я бы сказал»¹⁴.

¹² «Наше наследие», иллюстрированный историко-культурный журнал.

¹³ Verdery, K. What Was Socialism, and What Comes Next? / K. Verdery Princeton, 1996. P. 85.

¹⁴ Сила отдачи — петербургские деятели культуры десять лет после путча // Радио «Свобода». 2001. euro.svoboda.org/programs/OTB/2001/OBT.081301.asp
Последнее посещение 20.09.2005.

«Нация» является только символом, который может служить легитимации различных социальных движений, намерений или конфигураций власти: группы конкурируют между собой, пытаясь застолбить свое право на определение символа и его легитимирующие воздействия¹⁵, т.е. на право определения того, какая именно конфигурация социальных отношений (условно говоря, капиталистическая, социалистическая или какая-то иная) признается национальной. Постсоветские «национальные» дискурсы являлись средством легитимации рыночного способа распределения ресурсов. Дискурсы эти являются выражением не национального, а классового чувства; суть спора не в национальной идентификации сторон, а в их классовых интересах. В Беларуси это классовое противостояние приняло форму языкового.

ПРЕСТИЖ ЯЗЫКА И ЯЗЫК ПРЕСТИЖА

Языковой вопрос в БССР возник в контексте «национального возрождения» эпохи перестройки, когда национальные движения в поисках интеллектуальных оснований повсеместно стремились установить связь с досоветской традицией. В 1897 г. правительство Российской империи, стремясь модернизировать управление державой, осуществило Первую всеобщую перепись населения. Цель метрополии состояла в научной классификации имперских субъектов, а основой для их категоризации стал «родной язык» как следствие идеи идентификации «нации» или «народа» с языком. Согласно результатам переписи в Северо-Западном крае, от 70 до 95% тех, кто назвал своим родным языком белорусский, жили в сельской местности; городские жители края были евреями (до 60% в некоторых городах) либо относили себя к русским или полякам. Это иногда объясняют политикой русификации после восстаний 1830 и 1863 гг. и, как белорусский исследователь П. Терешкович, рядом социально-экономических причин¹⁶.

¹⁵ Вердери, К. Куда идут нация и национализм? / К. Вердери // <http://antropotok.archipelag.ru/text/a197.htm> Последнее посещение 20.09.2005.

¹⁶ Терешкович, П.В. Этническая история Беларуси XIX — н. XX в. в контексте Центрально-Восточной Европы /

Нация могла состояться при определенных условиях, так как Беларусь рубежа веков могла служить прообразом «Руритании» Э. Геллнера:

«Руритане были крестьянским населением, говорившим на нескольких более или менее взаимопонятных диалектах и населявших... несколько ареалов Мегаломанской Империи. Руританский язык или, вернее, диалекты, из которых он мог бы быть создан, не использовался более никем кроме этих крестьян. Аристократия и чиновничество говорили на языке мегаломанского двора... Большинство, но не все, руританские крестьяне принадлежали к церкви, чья служба велась на языке еще одной лингвистической группы... Мелкие торговцы городков и местечек, обслуживавшие руританскую сельскую местность, входили в еще одну этническую группу и исповедовали еще одну религию, и были презираемы руританскими крестьянами»¹⁷.

Часть крестьянского населения, не имея собственного политического проекта, называла себя «тутэйшими» людьми и не видела проблемы в отсутствии имени; местные интеллектуалы постепенно стали осмысливать феномен «тутэйшости». Когда в 1922 г. Янка Купала написал пьесу о самоопределении, он назвал ее «Тутэйшыя»; в советское время она никогда не публиковалась и не ставилась. В ней есть два персонажа — «Восточный ученый» и «Западный ученый», — которые при каждом своем появлении стремятся классифицировать этот темный «болотный» народ в качестве своей (западного большого соседа или восточного страшого брата) дикой, недоразвитой ветви, подлежащей немедленному окультуриванию в соответствии с собственными национальными проектами. Поэтому когда белорусская «национальная идея» была провозглашена на рубеже XIX и XX вв., ее главная цель обозначалась в терминах признания родного языка и культуры в государственных институтах и образовании, в освобождении от невежества, отсталости, нищеты и присоединении к европейскому цивилизационному процессу в качестве «проснувшейся» нации.

П.В. Терешкович. Минск, 2004. С. 192–198.

¹⁷ Gellner, E. Nations and Nationalism / E. Gellner. Oxford, 1983. P. 58.

Для ставших потом политиками (и расстрелянных) поэтов, этнографов и учителей, которых историк и филолог Адам Мальдис назвал «крестьянскими демократами», предметы материальной культуры, фольклор и особенно язык были объединяющим свидетельством исторической непрерывности белорусской нации, якобы пережившей свой золотой век во времена Великого княжества Литовского. В 1517 г. врач и писатель Франциск Скорина перевел на старобелорусский язык и напечатал Библию; в 1588 г. канцлер Лев Сапега опубликовал третий «Статут» (свод законов) ВКЛ, в предисловии к которому наделял особым значением тот факт, что этот свод существует на родном языке. Этничность не была объединяющим принципом ВКЛ, но «язык» позволял историкам и филологам связать различные факты в общую цепь — если, конечно, квалифицировать тот язык как (старо)белорусский¹⁸, а не как «девиацию русского»: существует и такая точка зрения и даже научная традиция. Таким образом, обоснование лингвистической генеалогии включается во властные отношения между нациями, которые считаются носителями этих языков, а работа интеллектуала или эксперта, т.е. того, кто признается компетентным для установления отношений между языками, является непосредственно политической: она связана с обоснованием политических проектов¹⁹.

Когда во время перестройки национальная идея вновь была провозглашена в Советской Белоруссии группой интеллектуалов, ее определили как «свободу»: свободу знать правду о своей истории (т.е. возможность конструировать ее несоветскую версию), свободу читать национальную литературу (т.е. осуществлять цензуру на других основаниях) и — главное — свободу говорить на родном языке. Язык, однако, в Беларуси был проблематичен, учи-

¹⁸ См.: Свяжынскі, У. Праблема ідэнтыфікацыі афіцыйнай мовы Вялікага Княства Літоўскага // <http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/historia/metriciana/01/04.htm> Последнее посещение 20.09.2005.

¹⁹ Об этом см. подробнее, например: Долбилов, М. Форум АІ: Алфавит, язык и национальная идентичность в Российской Империи / М. Долбилов [и др.] // *Ab Imperio*. 2005. № 2. С. 122–319.

тывая интенсивный русскоязычный модернизационный проект, в который была вовлечена республика, призванная после войны стать «сборочным цехом» и военным форпостом на западе СССР и принявшая значительный миграционный поток из других регионов. Русский внедрялся как язык широких возможностей в образовании, профессии и социальной мобильности и считался мерой развитости, образованности и принадлежности к цивилизационному процессу. Белорусский ограниченно сохранялся и поддерживался как свидетельство заботы партии о национальных культурах, но не являлся базовым языком общества.

Первым пространством, которое в 1980-е могло трактоваться как национальное, а потому было политическим, стала культура: будущие национальные политики начинали в группах по восстановлению исторических памятников, в археологических экспедициях или обществах по возрождению народных праздников. Молодые люди (из «Майстроўни» «Талаки» или «Тутэйшых») устраивали «пелигримки» в старинные белорусские города, помогали археологам при раскопках Доминиканского монастыря в центре Минска или деревянных мостовых XII в. — как раз перед тем, как ими пожертвовали ради новой линии метро — или, одевшись в крестьянские наряды, имитировали на городских улицах старинные народные ритуалы, вроде «Гукання весны». Предпогалось, что именно так встречали весеннее солнце наши далекие предки.

Финансируемая государством академическая этнография существовала, конечно, и раньше, но была малопопулярна: «В университете с помощью студентов он без перерыва собирал и накапливал фольклор, который издавал книжками — одну за другой. Да, фольклор мало кого интересовал», — вспоминал Василь Быков о работе поэта Нила Гилевича, ставшего одним из идеологов белорусизации²⁰. Если праздничные концерты по телевидению открывались выступлением народного хора, публика томилась в ожидании «настоящего искусства». Однако разница между телевизионным народным искусством и тем,

²⁰ Быкаў, В. Доўгая дарога дадому. / В. Быкаў. Менск, 2003. С. 348.

который «открывали» разрешенные при М. Горбачеве неформальные объединения, была огромной. Она толковалась как «аутентичный фольклор», при этом аутентичность устанавливали сами «первооткрыватели» — молодые этнографы, лингвисты и историки. Процесс, в котором они участвовали с такой искренностью и верой в правое дело, называется, по Эрику Хоббсбауму, изобретением традиции, которая должна лечь в основание национального проекта, призванного сместить центры власти.

Сначала подобные группы, наряды и перформансы считались «антисоветскими» — какими они, собственно, и были:

«Нашей кровью была западная рок-музыка, что наполняла нас протестом и неприятием пропаганды. Наше инфармационное пространство формировали зарубежные радиостанции. В дополнение к этому была местная окраска: близость Польши, подъем интереса к местной истории, связанный с романтизмом замковой и костельной архитектуры, поездки в подсоветскую Прибалтику, что заставляло нас вопрошать, почему мы не такие, как они. Все это создавало какую-то взрывчатую смесь, и требовался только катализатор, чтобы произошла неизбежная реакция, когда вдруг чувствуешь, что ты — “белорусский буржуазный националист” ... И как прекрасно было знать, что вся эта брежневская советчина, вся эта БССР-щина — это не твое, ты к этому не принадлежишь и за это не отвечаешь. А твое — оно тут, под ногами: твоя земля, твоя история, твои прадеды в деревне с их местным говором, песнями, присказками и отличной самогонкой»²¹.

Несколько «гуканняў» в Минске были разогнаны милицией как «националистические», но затем власть научилась инкорпорировать фольклорные перформансы в «Дни города», так как остановить их в тот момент было уже невозможно: в конце 1980-х они стали точкой выхода «антисоветского» чувства. Со временем, однако, фольклорное возрождение вместе с экологическим (чернобыльским) и антисталинским протестными дискурсами перестройки

²¹ 20 гадоў ад пачатку // Наша ніва. 2001. 3 студня. С. 5.

уступило место политическим требованиям, и в центр патриотического внимания выдвинулась «история» как тот научный ресурс, что основывается на объективных фактах, а потому может служить легитимизации независимого национального государства. Потребность в несоветском историческом знании была в то время столь велика, что когда одна из газет опубликовала «100 вопросов и ответов по истории Беларуси» (позднее изданные брошюрой), читатели вырезали и хранили эти заметки.

Новый исторический дискурс апеллировал к европейскому прошлому, память о котором якобы хранилась в национальной идентичности — надо только ее разбудить, заставив народ отказаться от ложного сознания и вспомнить свое истинное «мы», противоположное официальной истории. «Беларусь в Европу!» (в «права человека»? «благополучие»? «культуру»? — скандировали «незалежники» на митингах Народного фронта, собиравших в то время десятки тысяч горожан. «В каждой нашей семье с нами малые дети Хатыни» — взывала строка из репертуара «Песняров» к иной народной памяти, где победа могла быть только советской, легитимируя таким образом и остальные составляющие советского опыта. «Каждый четвертый» погибший (самый высокий процент в мире) и безмерное народное страдание стали (и/или конструировались) общим историческим опытом, послужившим основанием для формирования того чувства отдельности «республики-партизанки», которое может быть названо национальной идентификацией и которое позднее укрепилось гордостью за «самые большие в мире грузовики» (они выпускались в БССР) и «достижения социализма» в целом²².

Таким образом, сформировались два патриотических, но антагонистических исторических дискурса. Один из них опирался на советский патриотизм, провозглашаемый коммунистическими элитами и

²² См.: Гапова, Е. On Nation, Gender and Class Formation in Belarus... and Elsewhere in the Post-Soviet World / E. Gapova // Nationalities Papers. 2002. Vol. 30. № 4. P. 639-662; Rainer, Lindner. Besieged Past: National and Court Historians in Lukashenka's Belarus / R. Lindner // Nationalities Papers. 1999. Vol. 27. № 4.

коммунистическими историками (немецкий историк Райнер Линднер называет их придворными). Второй дискурс исходил от антикоммунистических интеллектуалов, которые постепенно стали получать ресурсы с Запада. Ключевой идеей этого дискурса было воображаемое возвращение в Европу. Хотя обе группы апеллировали к благу народа, они понимали его и, соответственно, белорусский национальный проект по-разному. Одни — как членство в «семье братских советских народов», другие — как независимую европейскую нацию, оплодотворенную сакральной мистической сущностью: *«Национальная идея — это миссия, судьба, смысл существования народа... Постигание, чувствование этой абсолютно высшей, Богом данной, миссии, понимание свой уникальности, своей миссии на этой земле и в это время есть наша национальная идея»*²³.

Национальный организм растет и «каждая взрослая нация обязательно приходит к национальному государству»²⁴. Нация впервые начала рассматриваться как не поддающаяся до конца рационализации и священная органическая сущность во времена Гердера и Фихте, тогда же ее выделение стало связываться с языковым критерием²⁵. Согласно лингвистическим националистам, нации являются *языковыми* сообществами, и сохранение языка прародков есть необходимое условие их существования. Немецкий лингвистический национализм развивался в атмосфере антифранцузских настроений эпохи наполеоновских войн²⁶. В «антикоммунистическую» перестройку в Белоруссии язык также был превращен в символ нации, а возрождение языка стало тождественно возрождению нации. *«Главные ценностные опоры, на которых держались все национальные движения в Восточной и Центральной Европе, — это национальный язык и национальное*

²³ Севярынец, П. Малады фронт пераменаў / П. Севярынец // Наша ніва. 2000. 26 чэрвеня. С. 6.

²⁴ Наша ніва. 22 лютага 1999.

²⁵ См.: Cheah, Ph. Spectral Nationality. Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation / Ph. Cheah. New York, 2003. P.115–169.

²⁶ Edwards, J. Language, Society and Identity / J. Edwards Basil Blackwell, 1985. P.23–27.

государство», — считал руководитель Народного фронта²⁷.

Однако население белорусско-литовского языкового ареала (как и любого другого) никогда не говорило на унифицированном каноническом языке: в процессе реализации политического проекта такой канон устанавливает и контролирует «палата законодателей» (the body of jurists), как называет П. Бурдые писателей, лингвистов и литераторов. «Возвращение» языка на самом деле предполагало конструирование некоторого идеального (якобы когда-то существовавшего) языка нации. В победившем национальном проекте «народный язык» никогда не становится государственным: это место занимает возрожденный (если территория была колонизирована) или изобретенный литературный язык, связанный с местными диалектами. Ради воображенного будущего, равнозначного воображаемому прошлому, народ должен был отказаться от настоящего, так как составляющими национального мифа были объявлены «мова, вёска, Вильня»²⁸. В этой триаде язык был символом нации, деревня — локусом воображаемых носителей языка, Вильно — знаком европейского прошлого Беларуси (ВКЛ) и краем, где в начале века происходил процесс белорусского возрождения и осмысления, из которого «все мы» вышли, как Достоевский из гоголевской шинели. Первая «Наша ніва» печаталась там.

В 1987 г. группа писателей и художников обратилась с письмом к М. Горбачеву, в котором выражалась озабоченность статусом языка и, очевидно, собственным статусом как белорусской интеллигенции: *«Много ли найдется на свете литераторов, которые работают в условиях языкового вакуума, когда рядом не слышно ни слова по-белорусски, родной язык сохранился только как рудимент... А белорус-*

²⁷ Пазыняк, З. Мова — Гісторыя — Дзяржава. 21 сакавіка 2004г. // <http://www.bielarus.net/archives/2004/03/21/55/> Последнее посещение 20.09.2005.

²⁸ Так определил сущность национального возрождения редактор «НН» Сергей Дубавец. См.: <http://draniki.com/ask/dubavec.asp> Последнее посещение 20.09.2005.

ские литераторы пишут — романы и поэмы, лирику и эпичку — и все на родном белорусском языке...»²⁹

Археолог Зенон Позняк, раскопавший «Курапаты» (место сталинских расстрелов под Минском) и ставший впоследствии руководителем Народного фронта, в статье в эстонском журнале «Радуга» употребил термин «лингвацид», приравнивавший языковую политику к уничтожению народа. Тема статуса языка вошла в общественное сознание в одном ряду с раскрытием преступлений сталинизма. Общество всколыхнулось: во-первых, отношение к возвращению языка становилось способом выражения отношения к этим преступлениям и, соответственно, советскому прошлому. Во-вторых, переход на другой язык касался всех, занятых интеллектуальным трудом: если белорусский не служил базовым языком (base language) современного общества, языком науки, социальных обменов, устным языком повседневности и письменным информационных сетей, индивидуальным языком самоосмысления — можно ли было выразить на нем опыт двадцатого века? Многим казалось, что на тот момент белорусский язык не позволял такого самовыражения. А если в тот момент было нельзя (или многим казалось, что нельзя), но стало бы возможно в будущем, если «декретом» ввести язык в употребление и начать его развивать, как это случилось с ивритом, то для этого нужны были осознание цели и политическая воля.

«Язык» стал вопросом демократии и средством социальной мобилизации, но не в контексте «оязычивания» угнетенных, как это было в 1920-е гг., когда для крестьян открывались школы и курсы ликбеза. «Язык» превратился в антикоммунистический символ. Именно поэтому белорусскоязычные акции оппозиции собирали многотысячные аудитории. Главный редактор оппозиционной газеты свидетельствовал: *«В свое время я печатал “Свободу” полностью по-белорусски и даже “тарашкевицей” (“несоветской” орфографией. — Е.Г.). И тираж достигал десятков тысяч. Это было начало 1990-х, когда отношение общества к белорусскому языку было доброжелательным»³⁰.*

²⁹ Быкаў, В. Доўгая дарога... С. 435.

³⁰ Што з моваю, хлопцы? // Наша ніва. 2001. 29 мая. С. 6.

Некоторые молодые горожане сознательно переключались на белорусский дома и на работе: кто-то на несколько месяцев, другие на несколько лет, кто-то навсегда. Этот акт требует значительных усилий, самодисциплины и идентификации с политической целью. Мой знакомый недавно вернулся к русскому после семи лет, объяснив, что «все равно никакого толку», т.е., очевидно, не использование белорусского само по себе являлось для него смыслом поступка, а те социальные изменения, которые это должно было вызвать.

В 1988 г. газеты начали вводить специальную рубрику «Престиж родного языка». «Почему надо сделать белорусский язык государственным?» — спрашивал журналист у ответственного работника идеологического фронта. «Чтобы добавить ему немало престижа»³¹ — отвечал тот. Чтобы сохранить его, совсем по Гердеру говорил языковед, так как чем больше на свете языков, тем богаче человечество: пусть расцветают все цветы. Ответ «чтобы дать возможность заговорить молчащим», в основном деревенскому люду, который в представлении интеллектуалов является носителем национального языка, культуры и сознания, не встречался. «Деревенский люд» к этому времени перестал быть носителем того священного национального начала, которое воображалось интеллектуалами; он говорил на другом языке, и поэтому его надо было научить «правильному языку». Интеллектуалы, исходя из обладания «знанием», считали это своей священной миссией, которая становится социальным капиталом.

Газеты публиковали письма в поддержку «родного языка», подписанные «учителем», «этнографом», «археологом», «языковедом», приводили примеры того, как сознательным родителям сложно реализовать право на обучение детей на белорусском языке, потому что другие граждане — родители детей из того же пятого «А» — вовсе не хотят, чтобы их детей обучали на этом языке. От голосов этих родителей демократы отмахивались, считая их просоветскими или даже пророссийско-империалистическими: ведь они выступали *против родного языка!* При этом упускалось из виду, что

³¹ Прэстыж роднай мовы // Звезда. 1989. 15 верасня. С. 3.

среди этой категории практически не было лингвистов или этнографов, и, значит, у них *не было материальной причины* держаться за свой прежний язык. Многие перебравшиеся в города бывшие жители деревень стали шоферами, слесарями или партийными функционерами низшего звена (получавшими власть и ресурсы от нынешнего, а не будущего режима). Пытаясь говорить на «городском», т.е. русском, языке, они сохранили свой деревенский выговор. Народной речью первых поколений горожан, жителей небольших городков или сельской «номенклатуры» стала *трасянка* (слово обозначает смесь сена и соломы; в Украине это же явление называют суржилом). Когда в 1994 г. Александр Лукашенко был избран президентом, он говорил на трасянке, и народ моментально признал в нем «своего», а государственные СМИ стали называть его «народный президент». Интеллигенция — белорусско- и русскоязычная — ужаснулась: власть никогда так не говорила; на «трасянке» говорят люди с низким социальным статусом, с «некультурностью». Президент же провел — и выиграл — референдум 1995 г., где решались вопросы национальной символики и языка. Референдум санкционировал придание русскому языку статуса, равного статусу белорусского, что, по сути дела, вновь означало извлечение белорусского из употребления. Хотя конкретные вопросы, по которым шло голосование, касались флага, герба и языка, речь шла об отношении к советскому опыту. В показанном непосредственно перед референдумом по телевидению фильме «Дети лжи» «националисты» были представлены наследниками фашистских коллаборационистов, и голосование за «их» язык и символику для многих было невозможно.

На трасянке говорит часть окружения президента, которую он мобилизовал во власть из родных мест, и когда правительственная политика становится предметом сатиры в молодежной среде и в Интернете, она репрезентируется при помощи имитации характерной речи:

«Вас, таварышч хр (што-та мне ваша хвамяля знакомая, я вас случайна у Шклове у пирьяд маёй розавай юнасьці ні пас?), надзежна заічышчаіць

*вирцикальна-гарызантальная сисъцема, выстрайна
мной как гарантам каньсцитуцыи. Са мной вы ни
прападзёце. Нихай уйижжаюць у сваю Канаду. Ни-
хай усе уёйжжаюць! Астанимся мы з вами, вы мне
будзіце плаціць налогі, а я вами буду пладатворна
рукавадзіць. Или буду вас пасьці, у зависимасьці
ат таго, што значыць эта вашэ изьдзивацільска-
сюррыалісыцічыскае «хр-хр». Можыць, вы тожа
хаціце намікнуць мне, што ні проч, как і тава-
рышч Фэльдмаршал, пахрукаць у гасударственай
кармушкі? Пака усе миста заняты, сажылею...
Буцьце ніпакалібимы! Ні падавайцісь на правака-
цыи агентау імпірыялізьма! Дзіржыце уха вастро!
Ваш Пфрызідзент»³².*

Интеллектуалы, работающие с концепцией Бе-
ларуси как постколониального пространства³³, ква-
лифицируют тряснюку как пиджин³⁴, получившийся
в результате «креолизации» коренного населения.
Однако лингвистический процесс здесь иной: тра-
сянка, в отличие от пиджина, возникает не тогда,
когда группы, у которых нет общего языка (рабы
на плантациях, привезенные из разных территорий),
пытаются коммуницировать и вырабатывают некое
«средство общения», а тогда, когда более низкие
слои пытаются перенять язык социально успешной
группы. Одна из причин (не единственная) обра-
щения к концепции креолизации, очевидно, состоит в
том, что именно она позволяет интерпретировать
языковую ситуацию как результат насилия над на-
родом: «...трясянка — советский монстр, который
начал выпрыгивать из белорусских тел, порушенных
и потрешанных советскими экспериментами...»³⁵

³² Участник форума на сайте “Хартии’97” под ником “Усе-
народна избраный” // [http://www.charter97.org/bel/
forum/13335/1](http://www.charter97.org/bel/forum/13335/1) Последнее посещение 03. 09.2005.

³³ См.: Абушэнка, У. Креольства й праблема нацыянальна-
культурнай самаідэнтыфікацыі / У. Абушэнка // Анталёгія сучаснага беларускага мысьленьня. Укл.:
Алесь Анціпенка, Валянцін Акудовіч. Мінск, 2004.

³⁴ Цыхун, Г. Креолизованы прадукт. Трясянка як аб’ект
лінгвістычнага даследавання / Г. Цыхун // ARCHE. 2000.
№ 6. [http://arche.home.by/6-2000/
sychu600.html](http://arche.home.by/6-2000/sychu600.html) Послед-
нее посещение 20.09.2005.

³⁵ Ліст // Наша ніва. 2000. 19 чэрвеня. С. 7.

Дискурс колонизации («русский — язык колонизаторов») непосредственно связан с моральной легитимацией национального проекта, что может быть осуществлено как через апелляцию к благополучию, народному благу, так и к понятию чести:

«Каждый человек, который ежедневно говорит по-белорусски, способствует независимости нашей страны, ее расцвету и благополучию. Защитим родное слово вместе! К этому нас призывал Владимир Короткевич: “Внуки Скорины! Где ваша честь, мощь и краса? Есть и у вас, как у других, святыня. Не отдавайте святыни псам!”»³⁶.

Но нарратив «все для народа» сегодня присвоен президентом, и «отнять» его нереально: его можно только перебороть «экзистенциальным» поступком или другим мощным нарративом. А. Федута в политической биографии А. Лукашенко рассказывает, что в конце 1990-х, когда возможность смещения президента была еще реальной при условии поддержки оппозиции народом, впоследствии исчезнувший (очевидно, устраненный) оппозиционный политик Виктор Гончар попросил «написать о нем такую статью, после которой его можно было бы... посадить в тюрьму (в качестве политического преследования. — Е.Г.). Право на лидерство, мол, можно получить, если ты прошел через самые тяжелые испытания. Только тогда за тобой пойдут, и ты сможешь действительно взорвать ситуацию»³⁷. Поэтому присвоенному властью нарративу «народного блага» оппозиция противопоставляет другой, за которым стоит не народ, но другая легитимирующая сила: международное сообщество. Использование концептов «оккупации» и «колонизации» позволяет включиться в дискурс «национального угнетения» и монополизировать определение демократического символа посредством присвоения признанного меж-

³⁶ “Не пакайдайце ж мовы нашай беларускай... “Зварот ГА Таварыства беларускай мовы імя Францішка Скарыны // Наша ніва. 2005. №7. <http://nn.by/index.pl?theme=nn/2005/07&article=be-tbm> Последнее посещение 20.09.2005.

³⁷ Федута, А. Лукашенко. Политическая биография / А. Федута. М. 2005. С.486.

дународным сообществом политического словаря прав человека:

«Русский — это агрессивное орудие российского шовинистического фашизма. Русский — это злой язык неволи. Белорусы, переходите на свой родной язык. Этим вы избавитесь от отрицательного воздействия русского языка на наши права человека, свободу слова и демократию. Этим мы приблизим победу свободы в Беларуси»³⁸.

Целью борьбы за определение демократического символа, т.е. за власть в символическом пространстве, является в конечном итоге непосредственно политическая власть: *«Самое первое, что мы сделаем, когда придем к власти — сменим выдуманную, фальшивую красно-зеленую символику на национальный бел-красно-зеленый стяг и Пагоню (герб с изображением всадника. — Е.Г.)»³⁹.*

Долгое время нахождение общего с народом языка теми, кто собирался брать власть, казалось вопросом риторики, терминов и стилистических фигур: *«Еще одним шагом могло бы стать изменение политической риторики и лексики. Например, вместо того, чтобы говорить “независимые” (оппозиционные) СМИ, можно употреблять фразу “прогрессивные”»⁴⁰.* Представление, что народу «надо объяснить», что поведение зомбированного электората⁴¹ нерационально, что он пассивен и не способен на активные действия⁴², связан с легитимацией права интеллектуалов на владение универсальным знанием, а потому их особую роль, т.е. на прямую конвертацию культурного капитала во власть:

³⁸ З нашаніўскага партфэлю // Наша ніва. 2003. 15 траўня. <http://nn.by/index.pl?theme=nn/2003/18&article=19>. Последнее посещение 20.09.2005.

³⁹ Севярынец, П. Малады фронт...

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Лойка, А. Гэта міф, што наша апазіцыя слабая. 22 ліпеня 2002 г. <http://www.gs.promedia.by/arhiv/2002/g268/other.htm>. Последнее посещение 20.09.2005.

⁴² Казначэў, В. Апазіцыя абмяркоўвае план дзеянняў. 22 снежня 1997. www.belarus.net/MassMedia/Newspaper/Svaboda/140/140_2.htm. Последнее посещение 20.09.2005.

«Мы уверены, что оппозиция должна идти в народ, изменяя свою политическую платформу, делая ее более понятной... Нельзя также забывать, что политик должен говорить то, что от него хотят услышать избиратели, а делать то, что требуют от него национальные интересы»⁴³.

Если оставить вопрос о том, откуда еще могут исходить «национальные интересы», если не от народа, и кого в таком случае представляет политик, то очевидно, что победа А. Лукашенко основывается не на «стиле речи», а на ее содержании, потому что белорусские контраверзы на самом деле касаются способа распределения ресурсов — посредством рынка или администрирования. Программа президента предполагает сохранение государственного контроля (и его персонально в качестве реинкарнации принципа «государство — это я») за распределением ресурсов. Превратив отеческую заботу о гражданах в свой социальный капитал, он (так это представляют государственные СМИ) платит пенсии и пособия, сохранил бесплатную медицину, именно «он» заморозил цены (правда, они все равно выросли), не позволил ликвидировать нерентабельные предприятия, развернул программу жилищного строительства, «он» проводит политику позитивной дискриминации по отношению к сельским абитуриентам. Оказывая таким образом противостояние неравенству (так как формирование независимого класса, включенного в глобальный капитализм, будет означать конец его правления), он сохраняет систему, которая позволяет получать некоторые ресурсы и тем самым воплощает социальную справедливость для тех миллионов, для кого «коллапс Советского Союза означал... катастрофический распад социальной жизни, социальной защищенности и статуса в том новом обществе, которое они едва ли могли понять»⁴⁴. Тот, кто распределяет всегда недостаточные ресурсы, обладает огромной властью;

⁴³ Хадыка, Ю. У партыях сядзяць не лапухі // Наша ніва. 2000. 26 чэрвеня. С. 3.

⁴⁴ Laitin, D. Nationalism and Language: a Post-Soviet Perspective / D. Laitin // The State of the Nation. Ernest Gellner and the Theory of Nationalism / John A. Hall (ed.). New York, 1998. P. 135.

в этом и состоит главный интерес того, кто — по крайней мере явно — не владеет при этом никакой собственностью и вообще «ничего не имеет».

Неолиберальные и/или националистические интеллектуалы рассматривает социальное распределение как несправедливое и антидемократическое: отстаивая «нацию», они стремятся продвигать якобы универсальные ценности — рынок и либеральную демократию и не могут понять, почему другие отвергают «национальный язык» или права человека. На самом деле отвергается не язык и не свобода прессы, а новая система неравенства. Глава ветеранской организации объясняет: «Мы голосуем за Советский Союз, потому что это лучшее, что мы видели»⁴⁵. Таких, как этот ветеран, «новый класс» (белорусско- и русскоязычный) именует «социальной провинцией»⁴⁶, государственно-зависимым электоратом и люмпенами⁴⁷, плебсом и примитивом⁴⁸, маргиналами и «крейзанутыми бабульками» и, отказывая им в способности не только понять собственное благо, но вообще в какой-либо их значимости для определения модели будущего, не сомневается в своем праве вести их «железной рукой» к счастью.

Нынешнее белорусское противостояние является «классовой борьбой», где одна группа, обладающая некоторым набором экономических и культурных ресурсов, заинтересована в изменении ситуации, другая — с другим набором — в ее сохранении. Нация — только аргумент для смены политического режима в противостоянии между теми, чьи интересы артикулируют городские интеллектуалы с их символическими ресурсами — языком, на котором они говорят, версией истории, которую они конструируют, — и апелляцией к той социальной организации, которая им выгодна (или они думают, что выгодна), и теми «угнетенными, которые не могут говорить» и гораздо менее заинтересованы в «пре-

⁴⁵ Интервью // Народная воля. 2001. 23 июня. С. 2.

⁴⁶ Акудовіч, В. Вандэя, альбо Свабода як форма выяўлення волі да улады / В. Акудовіч // Разбурыць Парыж. Менск, 2004. С. 107.

⁴⁷ Федута, А. Лукашенко... С. 311, С. 124.

⁴⁸ Два сьвяты, два сьветы // Наша ніва. 2005. 8 ліпеня. С. 12.

красном новом мире», так как не обладают для этого ни социальным, ни материальным капиталом. Национальная атрибутика, в принципе, может отсутствовать в данном диалоге, поскольку она лишь символ чего-то другого: и именно потому, что борьба идет не за «язык», белорусский перестал быть языком оппозиционных акций (существует даже термин «русскоязычный белорусский национализм»). Интеллектуалы — как это случилось во всех пост-социалистических странах — уходят с политической сцены⁴⁹, сыграв свою роль в легитимации перемен; их место занимает «экономический класс».

Нынешнее положение белорусского языка является результатом определенной политики, которую следует принимать как данность, и анализировать можно именно ее, а не некие гипотетические альтернативы. Вопрос о том, могла ли модернизация идти по-другому, мог ли язык быть сохранен (или сконструирован?), никогда не будет разрешен. В данный момент, однако, важно не только то, были ли язык и история «украдены» у народа, но еще более — кто получит дивиденды от их возвращения.

СЛОВО И ДЕЛО

В своих дальнейших рассуждениях я буду отталкиваться от положения, что язык является частью некоторого символического рынка — в том смысле, какой вкладывал в это понятие Пьер Бурдьё, — где постоянно происходят обмены капиталами и переговоры о власти между участниками этого рынка. Меня интересует следующее: почему интеллектуалам «нужен» национальный язык, если те, от чьего имени они его отстаивают, часто его отвергают? Вопрос непосредственно политической власти я рассматривала выше; в чем, помимо этого, может состоять интерес интеллектуалов, т.е как язык становится капиталом в поле их «политического бессознательного»? Тем более что многие белорусскоязычные интеллектуалы откровенно критически относятся к идеям «великого прошлого» и иным националистическим мифам⁵⁰.

⁴⁹ Kennedy, M. The liabilities... P. 346.

⁵⁰ См.: Акудовіч, В. Без нас // Разбурыць Парыж. Менск, 2004. С. 74–77.

Приведу вначале два свидетельства. Обсуждая со знакомым вопрос, существовала ли в Белоруссии репрессивная языковая политика, я услышала такую историю. «Когда я впервые приехал в Минск из деревни 17-летним, чтобы поступать в мединститут, — сказал он, — я говорил по-белорусски. Я учился в сельской белорусской школе, и никто в экзаменационной комиссии надо мной не смеялся. Наоборот, все мне ободряюще улыбались. И только потом, уже став студентом, я постепенно перешел на русский... так что никто меня не заставлял...» Сейчас доктор полностью русскоязычен; он говорит, что его белорусский плох, потому что он давно им не пользовался, а в профессиональной жизни — вообще никогда. Зато он свободно говорит по-французски, так как работал врачом Международного Красного Креста в Африке и Юго-Восточной Азии. Доктор считает, что никто не заставлял его отказаться от родного языка: это произошло «само собой».

На самом деле «принуждение», конечно, присутствовало, будучи облачено в институциональную форму организации повседневности, которая не оставляла возможностей говорить по-другому; важно и то, что языки являются родственными: если бы речь шла о русском и, например, узбекском, перестройка не произошла бы столь незаметно. Но самое главное, что «отлучение» от языка сопровождалось вертикальной мобильностью, получением деревенскими парнями (и в еще большей степени девушками) престижных профессий и расширением их социальных возможностей. Отказ от языка не воспринимался как «угнетение»: он сопровождался приобретением иного капитала.

Вторая оценка языковой ситуации в те же 1960-е гг. принадлежит писателю Василию Быкову. Тогда в среде национальной интеллигенции забили тревогу, что «мова гіне» (язык погибает), и более всего были озабочены этим члены Союза писателей:

«Но была одна позиция, где и те, и другие придерживались приблизительно одинаковых убеждений — это отношение к национальному языку. Язык погибал, а это был сук, на котором держалась вся национальная культура. Писатели не могли быть к

этому безразличны и рассматривали многие внешние инициативы в свете их последствий для языка»⁵¹.

Произведения белорусских писателей издавались тиражами, которые были возможны только при государственном социализме — и лежали на полках, а потом списывались в макулатуру:

«Официально — наоборот — власти трубили про... расцвет, что давало ошибочное основание считать, что это какой-то недогляд, который можно исправить... Но... школьное обучение на белорусском языке постепенно сходило на нет, уже надо было поехать по районам, чтобы найти полностью белорусскую школу... В Минске не осталось ни одной. А без овладения белорусским языком молодыми поколениями становилась ненужной вся белорусская культура. Мы говорили, что при таких темпах русификации через 20–30 лет белорусскую книжку некому будет читать»⁵².

Писатели воспринимали происходящее как национальную катастрофу.

Язык является для интеллектуалов главным инструментом; посредством языка они конституируются как социальные агенты, и происшедшая в начале 1990-х гг. реконфигурация политического пространства в бывшем мире социализма оказала непосредственное влияние на эту агентивность. Во-первых, изменились статусы национальных языков, их отношения между собой и с «мировыми языками», началось переосмысление культурных и социальных идентичностей бывших «центра» и «периферии». Во-вторых, возник рынок символических продуктов; помимо национального, у интеллектуалов появилась возможность выходить на региональные и глобальный символические рынки. Однако эти рынки не возникали и не существуют произвольно: они непосредственно связаны с капиталами. С одной стороны, капиталами материальными: не все даже национальные телеканалы малых стран могут позволить показать церемонию вручения «Оскара» или снять супербоевик; не все академии могут заказывать

⁵¹ Быкаў, В. Доўгая дарога... С. 531.

⁵² Там жа. С. 348.

переводы и публикацию зарубежной философии, так как их академический рынок слишком мал. С другой стороны, новые рынки связаны с капиталами символическими: признание автора международным сообществом, переводы, изучение и, таким образом, популяризация его работ, включение их в списки обязательной литературы зависят от структуры глобального поля символического производства. В него входят академия, наличие знатоков данного языка за рубежом, наличие в его стране ядерного оружия, ее геополитическое значение (культура политически значимых стран изучается более широко) и т.д. Рыночные ресурсы интеллектуалов, существующих в «больших» и «малых» культурах и языках, не равны. Если книга под названием «Нужда и порядок: история социальной работы в России XX века» (ред. П. Романов, Е. Ярская-Смирнова), трактующая и советский опыт социальной работы как российский, возможна и будет востребована широким кругом исследователей в России и за рубежом, то белорусский историк не может представить советский опыт как «белорусский». Сделать это ему не позволяет структура поля символического производства, где этот опыт не будет признан как репрезентирующий советское, и если так, то какова величина той аудитории, которая заинтересуется «несоветской» социальной работой в Беларуси? Интеллектуал же производит тексты, т.е. говорит для того, чтобы быть услышанным другими, желательно всем миром, а для этого стремится увеличить свои ресурсы, одним из которых является язык. Далее я предполагаю рассмотреть, каким образом национальный язык в постсоветском случае оказывается включен в «мир капитала».

Американская журналистка Энн Эпплбаум в книге путевых заметок «Between East and West» (она проехала по западной границе бывшего СССР от Эстонии до Молдавии) упоминает молодого человека, с которым познакомилась в Минске в 1991 г., — поэта и философа, учившего тогда английский. Погруженный в постмодернизм и тексты битников, он так объяснял свое кредо:

«Мы, молодые белорусы, как боги — мы можем создавать мир, изобретая новые слова для вещей. Где еще в мире можно сделать первый перевод Деррида или написать основополагающую работу о Гегеле? Здесь я могу участвовать в создании литературной традиции и оказать влияние на мышление многих поколений людей, которые придут за мной»⁵³.

Один его друг перевел на белорусский язык «Улисса» — просто чтобы посмотреть, насколько это возможно; другой работал над «Бесплодной землей» Элиота, и все осваивали белорусский, который стал модным...

Юный пафос 1991 г. питался патриотическим энтузиазмом, смешанным с вдруг ставшими реальными космополитическими амбициями: тогда еще только воображаемым проектом создания нового государства как нового мира, возможностью свободно пересекать границы (не совсем свободно, как известно нам сейчас и чего мы не знали тогда), чувством причастности к авангардным течениям в международной гуманитаристике, включением в новый европейский порядок. Общим перестроечным предвкушением счастья, потому что «все возможно», и новыми интеллектуальными — они же социальные — возможностями...

В том вдохновенном процессе освоения мира, который, казалось, предоставлял национальный проект, культура стала политикой. Децентрализация, всегда увеличивающая возможности местных элит, на практике означала, что за американской визой уже не надо ехать в Москву и лететь в Америку не обязательно из Шереметьева. Международные фонды открывали свои офисы не только в Москве, но и Минске (Киеве, Бишкеке, Алмате), искали для них сотрудников, членов советов и местных экспертов, на чье мнение можно было положиться при определении качества и значимости проектов. Слово «стипендия» обрело новый смысл, стало возможным найти деньги для проведения исследования, для поездки на конференцию, для работы в Библио-

⁵³ Applebaum, A. Between East and West. Across the Borderlands of Europe / A. Applebaum. New York, 1994. P. 168.

теке Конгресса США. Новая структурная ситуация, «изъяв» контроль за распределением ресурсов из рук старых элит, предоставила непредставимые прежде возможности как новым «часовым при западной помощи» (частично выросшим из партийных и комсомольских структур), так и тем, кто виделся непосредственными агентами перемен⁵⁴. Запад, очевидно, исходя из того, что СССР был «тюрьмой народов», поддерживал новые культурные и гражданские инициативы, опираясь на свои представления о том, что именно является демократическим и национальным; инициаторы проектов должны были обладать не только квалификацией, но и моральным правом для их реализации. Здесь «национальный язык» становится очень значимым аргументом (хотя были возможны и другие).

Вследствие новых возможностей возник «Беларускі калегіум» (Белорусский коллегіум), где начали читаться курсы по современной философии и журналистике; стали выходить белорусскоязычные интеллектуальные журналы, фонд Сороса инициировал проект по подготовке новых школьных учебников истории и литературы, были запущены многие культурные и научные проекты. Один из журналов, «ARCHE», поставил задачу насытить белорусское интеллектуальное пространство мировыми культурными ценностями и начал активно публиковать переводы Бодрийара, Беньямина и центрально-европейских авторов. В качестве основы для альтернативного изучения белорусской ситуации была предложена постколониальная теория, в текстах появились ссылки на работы, ранее неизвестные, недоступные или запрещенные: западная интеллектуальная парадигма начала заполнять лауну, образовавшуюся после отказа от марксизма-ленинизма. «Горячие» темы и заголовки, тем не менее, могли скрывать ортодоксальное содержание (как, например, выпуски «ARCHE» под названиями «Женщины» и «Медицина»), но это тема для отдельного анализа. Важно то, что белорусскоязычная жизнь вокруг новых изданий и инициатив стала престиж-

⁵⁴ Wedel, J. Collision and Collusion. The Strange Case of Western Aid to Eastern Europe / J. Wedel. Palgrave, 2001. P. 88.

ной и многожанровой, а языковые эксперименты при переводах постмодернистских текстов столь радикальными, что журнал «Фрагменты» опубликовал следующее объявление, чтобы несколько ограничить разгул языкового творчества:

«В связи с технической невозможностью обеспечить абсолютный плюрализм, редакция “Фрагментов” сообщает, что временно тексты на полесском, прусском, ятвяжском, великолитовском и малолитовском языках, тексты, написанные арабским и еврейским письмом, а также переводы в стиле “радикальная булгаковка” приниматься не будут. Тексты на кривском языке должны посылаться в “Кривье” на экспертизу. Что касается орфографии, мы принимаем “колосовку” и пять первых вариантов “тарашкевицы”: классическую, модифицированную винцуковку, шуповку, нашанивку, эмигрантовку, а также индивидуальные мутации вышеозначенных тел»⁵⁵.

В условиях, когда количество людей, использующих белорусский в повседневной или интеллектуальной жизни, мало (что связано с организацией академии), этот текст иронизирует над воображаемыми языковыми вариантами, основанными на названиях живших на территории белорусско-литовского этнического ареала древних племен, государственных образований, а также на именах современных идеологов возрождения. Стремясь модернизировать язык для передачи на нем концептов современности, они уводят его как можно дальше от советского канона.

Линией политического водораздела сразу стала орфография. «Наркомовка», установленная реформой 1933 г., не передает, по мнению многих лингвистов, белорусскую фонетику. Одним из проблемных мест является отсутствие мягкого знака после *с*, *з*, *н* перед мягкой согласной: слово «снег» белорус произнесет «сьнех», но «наркомовка» запрещает такое написание. Классическое правописание, или «тараш-

⁵⁵ «Фрагменты». 2000. № 9. Пояснения: арабским письмом по-белорусски писали белорусские (литовские) татары. Кривский язык — от «кривичей». «Булгаковка» и другие варианты орфографии являются производными от имен современных (кроме колосовки — от Якуба Колоса) активистов национального возрождения.

кевица», по имени Бронислава Тарашкевича, расстрелянного в 1938 г. автора «Беларускай граматыкі для школ» (1918) и переводчика на белорусский гомеровской «Илиады», позволяет смягчать согласные, но ее использование в СМИ было запрещено специальным указом, когда говорящая на тряснянке власть вдруг озаботилась орфографией независимых изданий и стала преследовать их за отклонение от официального канона. Когда около десяти лет назад группа языковедов во главе с нынешним председателем Народного фронта лингвистом Винцуком Вечеркой начала работу по «нормализации белорусской орфографии» на основе тарашкевицы, она была названа «битвой за мягкий знак», который, подобно двуперстному кресту, видится символом твердости национального духа. Известный бард Сержук Сокалаў-Воюш посвятил мягкому знаку поэму⁵⁶ — рекем по тем уничтоженным в 1930-е г. «буржуазным националистам», которые отстаивали белорусскую идею до (или вне) советского проекта. Хотя работа над «Сбором правил белорусского классического правописания»⁵⁷ завершилась, изданные вне официальной академии, они вряд ли будут введены в обиход до тех пор, пока в стране не изменится политическая власть. Авторы «Правил» рассматривают их как вклад в борьбу за независимую Беларусь. Использование «тарашкевицы», а еще более белорусской латинки (орфография на основе латинского алфавита, «тяготеющая» к польскому и чешскому письму и часто используемая читателями «НН») является политической декларацией. Она манифестирует белорусскую принадлежность к Центральной Европе.

Сторонник тарашкевицы, не зная соответствующего белорусского слова, вряд ли просто механически озвучит в белорусском варианте русское соответ-

⁵⁶ Сокалаў-Воюш, С. «Б.» Паэма. <http://www.angelfire.com/wv/uv/images/mjakzn.html> Последнее посещение 20.09.2005.

⁵⁷ Беларускі клясычны правапіс. Збор правілаў. Сучасная нармалізацыя / укладальнікі Вінцук Вячорка, Юрась Бушмянкоў, Зьміцер Санько, Зьміцер Саўка. Менск, 2005.

стве, скорее уж польское или чешское⁵⁸, — пишет в газету читатель, озабоченный не столько орфографией (она лишь символ), сколько включенностью в европейское, а не российское культурное пространство. Очевидно, дело не только в том, что этот — европейский — рынок может казаться более престижным и дает выход в другие пространства за пределами Центральной Европы и Европы вообще, но еще более, что «белорусу» гораздо легче занять в нем позицию престижа. Получение «прибыли», в терминах П. Бурдьё, от использования какого-то языка определяется объективными отношениями власти между языками⁵⁹. На «русском» символическом рынке «белорус», который должен там стать «русскоязычен», — иначе ему нет места (в отличие от американца, чей английский как язык равной или большей власти будет там принят) — превращается в деревенского родственника, который «все равно» неправильно говорит на языке метрополии. Ему нечего противопоставить «всемирной» русской культурной традиции: его темы слишком локальны, его язык слишком провинциален с точки зрения великого нарратива, стремящегося удержать свою власть. Как указывает Э. Уилсон, постсоветская российская историография пока не смогла принять факта белорусской и украинской независимости⁶⁰; в некотором смысле это верно и для общей интеллектуальной ситуации. Писатель Виктор Ерофеев «проговаривается»:

«Представить себе, что именно в Варшаве, так героически вступившей в НАТО назло нам, соседу, который до сих пор считает себя надменным, состоится оживленная конференция разных писателей и журналистов из всех бывших наших стран, от Албании до Эстонии, включая Венгрию, Румынию и

⁵⁸ Будучыня за тарашкевіцай // Наша ніва. 2005. 7 студзеня. №1. <http://nn.by/index.pl?theme=nn/2005/01&article=l-tara> Последнее посещение 20.09.2005.

⁵⁹ Bourdieu, P. Language and Symbolic Power / P. Bourdieu Harvard University Press, 1994 (1982). P. 68.

⁶⁰ Wilson, A. National History and National Identity in Ukraine and Belarus / A. Wilson // Nation-Building in the Post-Soviet Borderlands. Cambridge and New York, 1998. P. 23.

Чехию, включая тех же украинцев и белорусов, получивших статус европейцев...»⁶¹

На центральноевропейском рынке «белорус» помещается в воображенное пространство «малых наций», чья интеллектуальная аура включает имена Кундеры, Гавела, Чеслава Милоша, Адама Михника и Славоя Жижека, Вайды и Кустурицы, Шагала и Шолома Алейхема – никто из них (за исключением, пожалуй, Милоша) не вышел из «готового» нарратива, но создал свой. Здесь оказывается уместен и «безродный» белорусский философ со своими идеями культурного пограничья или «тутэйшести» Мицкевича, а «национальный язык» является способом означить себя в этом пространстве, отмежевавшись от советской принадлежности.

Культурное гражданство в Центральной Европе дает возможность быть полноценными игроками и на широком рынке, но при одном условии. Культурные и научные инициативы должны сначала быть оплачены: иначе их просто не будет. Все они с самого начала были связаны с системой западной поддержки (что не означает, конечно, что их исполнители стали «богатыми людьми»): исследовательскими стипендиями, посещением западных университетов, поддержкой журналов, печатавших переводы западных авторов и «новой гуманитаристики» в целом, доступом к текстам и библиотекам, участием в конференциях и организацией семинаров. Они осуществлялись за пределами официальной академии и культуры, которая успешно защищает себя от «западного» знания, так как капитал ее сотрудников основывается на иной традиции, и в новой системе многие потеряли бы статус в том числе потому, что, не зная иностранных языков, не имеют доступа к новому знанию. Для традиционной академии (университетов, ВАКа, научных советов) эти инициативы «не существуют», критерии для определения их качества не установлены, публикации в новых журналах не учитываются при защите и т.д.⁶² Новые

⁶¹ Ерофеев, Е. Ностальгия по Варшаве / Е. Ерофеев // Огонек. 2002, № 22. 27 мая. Последнее посещение 20.09.2005

⁶² См.: Усманова, А. Философия и позиция критического

интеллектуалы имеют профессиональный статус (и зачастую средства к существованию) только при наличии альтернативной системы, поддерживаемой Западом (довольно редко в Беларуси они включены в обе системы), а взаимодействие с донорами предполагает освоение тех идеологий и ценностей, которые они продвигают⁶³. Таким образом, если следовать традиции, заложенной М. Фуко и П. Бурдьё, приходится признать, что производство символических продуктов оказывается вовлечено в распределение власти. Фуко и Бурдьё обнаружили власть там, где ее присутствие ранее игнорировалось: в организации академии, системах знания и самой его дисциплинарности; в принятых за базовые категориях, в языке преподавания и научного письма, в отборе для перевода текстов, посредством которых происходит продвижение идеологий и, соответственно, интересов. В этом смысле «национальный язык» работает на установление иного властного порядка, а неполитические инициативы являются тем не менее *непосредственно* политическим действием, потому что включаются в общий процесс продвижения на постсоветское пространство глобального капитализма и классового неравенства.

Интеллектуалы, оказываясь вовлеченными в социальный процесс, которого они не могут избежать, артикулируют интересы «стоящего за ними» восстающего (или глобального) класса, хотя обычно убеждены, что у них нет иного интереса, кроме служения истине и своему народу. Искренность большинства тех, кто отстаивает в Беларуси национальный язык, говорит на нем и хочет в нем жить, несомненна. Тем не менее вера в благородство цели не исключает социальных агентов из структурной ситуации, которая находится вне их и создается помимо их желания или даже осознания самого факта присутствия в ней. На самом деле интеллектуалы — как белорусско-, так и русскоязычные — замещают интересы воображенного ими народа своими корпоративными интересами, которые вырастают из роли интеллектуалов в поле символического производства и кото-

интеллектуала сегодня / А. Усманова // Топос. Минск, 2005. № 10. С. 40–62.

⁶³ См.: Wedel, J. Collision...

рые, хотя не непосредственно экономической природы, связаны с экономическими возможностями, социальным капиталом и властью.

Когда эта статья готовилась к печати, в белорусских независимых СМИ появилось сообщение, что по решению Евросоюза радиостанция «Немецкая волна» собирается начать специальное вещание (полчаса в день) на Беларусь на русском языке. Это известие вызвало оживленную полемику, начатую заявлением, настаивающем на белорусскоязычном вещании, так как «возрождение национального самосознания является необходимым условием демократизации любой нации». В ответ участники дискуссии признают, что «проблема языка есть родовая травма мучительно рождающейся нации», призывают к поиску языка общей культуры и общих ценностей; настаивают на праве каждого человека говорить так, как ему удобно; убеждают в необходимости сначала завоевать демократию, а потом заниматься языком; обвиняют Еврокомиссию в том, что она отказывается от принципа поддержки национальных культур; обсуждают возможность двуязычия, признают, что с электоратом Лукашенко надо разговаривать на «его» языке и что это наилучший способ донести необходимое содержание⁶⁴...

Дискуссии о связи языка с демократией продолжаются. В мае 2005 г. к 60-летию Победы президент Беларуси А. Лукашенко переименовал главную улицу Минска проспект Францишка Скорины в Проспект Независимости.

2005

⁶⁴ Дискуссия о языке // Сайт «Наше мнение». <http://www.nmnby.org/club/index.html> Последнее посещение 20.09.2005.

К НАБРОСКУ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ БЕЛАРУСИ

Данные размышления вызваны к жизни целым рядом обстоятельств. Важнейшее из них — беспокойство по поводу растущего отрыва белорусского интеллектуала от социально-политической реальности. В тексте мне хотелось бы попытаться обосновать востребованность работы белорусского интеллектуала, а также предложить конкретный набросок такой работы. Этот набросок носит обозначение *интеллектуального топографирования Беларуси* и будет представлен в виде трех тематических блоков, так или иначе отражающих дискутируемые в сегодняшнем интеллектуальном пространстве вопросы:

1. Диссидент и интеллектуал: необходимость различия.
2. Как не попасть в ловушку Фуко?
3. О национальном политическом проекте.

1. ДИССИДЕНТ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛ: НЕОБХОДИМОСТЬ РАЗЛИЧИЯ

Отправным пунктом для размышлений над понятием *диссидент* является все более частое использование в белорусских электронных СМИ этого слова для (само)обозначения оппозиционно настроенного по отношению к официальной власти человека. Использование это участилось после проведения последнего референдума (2004 г.) и свидетельствует о том, что официальная власть не предоставляет возможности заявить публично о своих настроениях тем, кто критически по отношению к ней — власти — настроен. Тем самым она вытесняет возмож-

ность критики в подполье, чаще всего, частного пространства, а еще вернее, ставит различие публичного и частного под вопрос, коль скоро делает невозможным всякое действительно открытое обсуждение вопросов общественно-политического, да и культурного, измерения жизни.

Однако возникает вопрос, не слишком ли быстро мы вооружаемся понятиями и моделями, принадлежащими пусть и не абсолютно, но все же существенно иным контекстам, полагая, что сходство обладает превосходством перед различиями? Если обратиться к генезису диссидентства советского времени, то, по мнению культурологов А. Гениса и П. Вайля, одним из его важнейших истоков был феномен *богемного искусства* (1950–1960-х гг.), главной целью которого выступало личностное самовыражение, противостоящее социальной и политической тотальности советской власти¹. Такое противопоставление возникло в противовес к идеологии и практике советского государства, заключающихся в поглощении государством общества, или, словами Н. Верта, в *разрушении общественных структур*². А без дуализма общества и государства становится невозможной *свобода* — исток личностного начала человека³.

Первым ответом на дрящущееся десятилетиями разрушение общественных структур и явилось «богемное искусство» периода хрущевской оттепели. Однако такого рода ответ продемонстрировал парадокс: свобода личностного самовыражения в ситуации поглощения общества государством оказывалась либо анархизмом — непрерывным вызовом системе, либо порождением новой, альтернативной системы по принципу: «против лома нет приема, если нет другого лома». Возможно, иного выхода в ситуации необходимости ответить тоталитарной практике и не могло быть; и борьба за права человека в первоначальном виде есть не борьба того или иного движения или партии, т.е. с необходимостью предполагающая

¹ См.: Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. М., 1998.

² Верт, Н. История советского государства / Н. Верт. 1900—1991. М., 2000. С. 253 и далее.

³ Козловский, П. Общество и государство. Неизбежный дуализм / П. Козловский. М., 1998. С. 13.

и вызывающая структурирование и дифференциацию общества, а борьба «как таковая», приводящая, как любая «как таковая борьба», к крайностям в виде возникновения новых, не способных к дискуссии тотальностей⁴.

Вопрос, который волнует меня, состоит в понимании контекста, в котором мы находимся сегодня. Этот контекст не тождествен контексту 1950-х — началу «эпохи богемы» или 1970-х — началу «эпохи диссидентства» — прежде всего в силу наличия *связей с внешним миром*, монополией на которые обладала официальная советская власть⁵. Стоит также отметить, что не в полной мере аналогична сегодняшняя ситуация в Беларуси и ситуации конца 1980-х — начала 1990-х, поскольку преобразования тех лет протекали под знаком, с одной стороны, столкновения с многообразной реальностью «постмодерного» западного мира, с другой — задачи по (до)освоению современной фазы развития, понимаемой как переход от традиционного общества привилегий к современному обществу гражданских прав, который был начат в рамках советской модернизации, но по определению не мог быть приведен к своему апогею, поскольку с необходимостью требовал отделения общества от государства⁶. Состояние современной социально-политической жизни Беларуси вряд ли может быть охарактеризовано с помощью отношения традиционного общества и гражданских прав; речь должна идти сегодня скорее о ситуации непрерывного размывания и взаимоналожения самых разных и зачастую противоположных задач и перспектив, вследствие которого «Беларусь» в равной мере оказывается советской и европейской, современной и постмодерной, независимой и подчиненной чужим интересам. Причем в такой ситуации бесконечно «двоится в глазах» не только Власть, но и прак-

⁴ Ср. по этому поводу: Усманова, А. Философия и позиция критического интеллектуала сегодня / А. Усманова // Топос. 2005. № (1) 10. С. 44; тж.: <http://www.belintellectuals.com/discussions/?id=30>

⁵ Верт, Н. Указ. соч. С. 409.

⁶ Ср.: Дарендорф, Р. Современный социальный конфликт: очерк политики свободы / Р. Дарендорф. М., 2002. С. 117.

тически любого гражданина страны, способного в результате в зависимости от ситуации и все видеть, и на все закрывать глаза.

Из написанного выше следует, что обозначение белорусского оппозиционера диссидентом не только ошибочно, но и опасно, поскольку такое обозначение не только не отвечает нынешней ситуации, но и конструирует тупиковую модель поведения этого самого оппозиционера. Определяющему себя в качестве диссидента ничего не остается, как «выйти из социально-политической игры», тогда как эта игра им еще даже не *изобретена* (или *не воображена*), и Власть *вынуждена* быть тотальной в отсутствие размеченного и заданного правилами игрового поля. Иначе говоря, быть диссидентом в нынешних условиях означает воссоздавать по советскому образцу, а не воображать и изобретать (прежде всего, с помощью наведения оптики), контекст своей жизни, — и самому же становиться его заложником⁷.

Диссиденту, создающему свой собственный правильный мир вопреки существующему неправильному миру Власти, в Беларуси должен быть противопоставлен *интеллектуал*, работающий в самом *поле власти* над своим «плотным и длительным восприятием настоящего», «которое позволяло бы замечать, где проходят линии разлома, где сильные точки, к чему привязали себя власти <...> и куда внедрились. Иными словами, делать *топографическую и геологическую съемку поля битвы*... [курсив мой. — О. Ш.]»⁸. Перефразируя Фуко и применив его высказывание к собственно белорусской ситуации, можно сказать, что необходимо заниматься *разметкой поля белорусской общественной и политической жизни*, т.е. его структурированием и дифференцированием, причем не вопреки этому полю, а исходя из него (1) и задействуя весь потенциал связей с внешним миром (2), который, как это будет показано

⁷ Как кажется, Милинкевич занял недиссидентскую позицию и начал конструировать возможные иные отношения Беларуси с внешним миром, которые могут стать источником продуктивного структурирования социально-политической ситуации Беларуси в целом.

⁸ Фуко, М. Власть и тело / М. Фуко // Интеллектуалы и власть. Ч. 1. М., 2002. С. 170.

далее, уже присутствует в поле этой самой жизни, но в извращенном виде. Во временной перспективе речь, как кажется, идет о проектировании будущей и другой Беларуси, однако такого рода будущее ни в коем случае не должно быть оторвано от настоящего и прошлого, в котором это будущее, в отличие от советского времени, вполне можно прочертить.

Такого рода *топографирование* я хотела бы далее противопоставить *стратегии сопротивления*, обозначаемой мной «ловушкой Фуко».

2. КАК НЕ ПОПАСТЬ В ЛОВУШКУ ФУКО?

С некоторого времени лейтмотив, который я обозначаю как «ловушка Фуко», доминирует в поле размышлений о «белорусском сопротивлении» как форме участия в политической жизни тех, кто из нее вытеснен. Вот и Валерка Булгаков на страницах журнала «АРХЭ» апеллирует к нему: «...апошнія лукашэнкаўскія захавы — больш жорсткае заканадаўства, абмежаваньне медыяпрасторы — гэта відавочныя рэпрэсіі. Гэта акцыя, на якую грамадзянская супольнасьць мусіць адказаць рэакцыяй»⁹. В стиле Фуко этот тезис можно было бы перефразировать: «чем больше подавления, тем больше сопротивления»¹⁰. Однако такого рода утверждение ставит под вопрос сам *критический* проект Фуко, поскольку делает ненужной работу интеллектуала, да и не только его, коль скоро сопротивление возникает и оформляется само собой или следуя внешней, а не имманентной логике. Другое возражение, провоцируемое высказыванием Валерки и отсылающее к Фуко: располагается ли «гражданское общество» в той же плоскости, что и «борьба за власть», т.е. в плоскости господства-подчинения? Если да, то механизм его работы действительно «заводится» сопротивлением, а сама работа имеет своей целью в конечном итоге все то же господство, достигаемое тем, кому удастся одержать победу в схватке «подавление — сопротивление»¹¹.

⁹ Круглы стол «Выбары ў сатрапіі» // АРХЭ. 2006. № 1—2. С. 20.

¹⁰ Ср., к примеру: Фуко, М. Указ. соч. С. 162.

¹¹ Как кажется, парадигма «подавления-сопротивления»

Как кажется, данная модель в анализе Фуко выглядит несколько сложнее (кроме того, доля правды все же присутствует и в тезисе Фуко): так как само сопротивление не разворачивается где-то вне поля власти, а оформляется в ее, пусть и *противо-*, но все же субъект. Иначе говоря, по мысли Фуко, власть в случае *сопротивления* производит обходной маневр, перемещается, инвестирует себя в другое место... и борьба продолжается¹². Взаимоотношение различных субъектов власти и выработка их стратегий за счет друг друга, вопреки друг другу, вместе друг с другом и образует современное поле социального, оно же оказывается и полем политики в стратегическом (но не аутентичном, по Арендт) смысле — как тотальной борьбы за господство и контроль.

Приведенное уточнение вполне отвечает мысли Булгакова или «логике сопротивления» гражданского общества. В этой модели гражданское общество оказывается одной из разновидностей «борьбы за власть» и в связи с этим лишается своих специфических целей и способов существования. Спорным это следствие является не только применительно к Беларуси, в которой официальная власть, Субъект с большой буквы, делает все возможное, чтобы препятствовать возникновению со-, противо- и вопреки-субъектов (иначе: субъектов политики в стратегическом смысле). Вернее, именно существование такого рода авторитарных режимов делает очевидным, что само гражданское общество оказывается возможным, возникает только в том случае, если люди, не озабоченные непосредственной борьбой за политическую власть, тем не менее *принимают эту борьбу во внимание, выстраивают к ней отношение*, которое со временем, организуясь и принимая зримые формы различных сообществ и движений, не может игнорироваться теми, кто непосредственно борется за власть. В рамках же «логики сопротивления» та-

является во многом решающей для белорусского «национального проекта» в целом, что, согласно разворачиваемой мною далее логике размышлений, ведет в тупик. Ср., например, «Сэнс і нонсэнс супраціў» // Фрагмэнты. №1–2. 2000 // <http://www.lib.by/frahmenty/3discus.htm>

¹² Там же.

кие люди, в отличие от сопротивленцев, от власти бегут, тем самым только расширяя ее «полномочия», поскольку, оставаясь в поле «логики» борьбы за власть (в форме ее избегания), являются потенциальной опасностью для власти, так как в любой момент могут превратиться из убегающих в наступающих.

В таком случае, моя мысль заключается в том, что, оставаясь в поле власти, нам необходимо *дифференцировать* ее логику, *структурируя* для этого само ее пространство¹³. Именно пространство, а не одну, чаще всего *вертикальную линию, или плоскость «подавление-сопротивление»*. Другой — *горизонтальной*, или, словами Мерло-Понти и Делёза, *трансверсальной* (поперечной), плоскостью должна быть плоскость иного, нежели борьба за власть (или стремление к господству и контролю), отношения к власти, которое и ведет к возникновению гражданского общества.

Большинство политических философов обозначают эту плоскость *плоскостью свободы*; согласиться с ними можно только в том случае, если понимать свободу не как свободу от *власти вообще*, а как свободу от *борьбы за власть*. В таком случае, собственной целью свободы является *полноправное участие* в социально-политической жизни или жизни вообще, поскольку вне социально-политической разметки жизнь возможна разве что как *инфантильное пребывание в кругу семейного очага*, где родители решают, как и почему следует поступать, потому что так их научили их родители; другой разновидностью дополитического существования¹⁴ является *абсолютно закрытое общество* (описанное некогда Платоном, а вслед за ним Поппером), в котором судьба каждого человека предопределена раз и навсегда — словами Бродского, «работа навсегда, квартира навсегда, страна навсегда», — в результате чего

¹³ Ср. критику «недифференцированной концепции власти» Фуко в: Коен, А. Гражданское общество и политическая теория / А. Коен, Э. Арато. М., 2003. С. 365 (Глава 6. Генеалогическая критика: Мишель Фуко).

¹⁴ Ср. размышления о досоциальном состоянии Беларуси Янова Полесского в статье «Общество (стабильного) риска» (<http://www.nmnby.org/articles/171103/stable.html>)

человек собственно перестает быть человеком, т.е. существом выбирающим — свой мир с другими и самого себя. Такое полноправное участие в социально-политической жизни не может быть обеспечено ни сопротивлением, ни побегом, или укрыванием от власти, поскольку и сопротивление, и побег исходят не *из самих себя в отношении к другому* (здесь: власти), а из другого, задача которого — не дать возникнуть никакой «самости».

Итак, мы получаем целую *топологию* власти¹⁵, в которой различные и пересекающиеся в разных точках плоскости существуют в силу своих специфических логик. Эти специфические логики не выводимы друг из друга, как это может показаться в точках их пересечения (одну из которых — «логики подавление-сопротивление» и «логики гражданского общества» — и описывал Валерка Булгаков). Скорее, пересечение позволяет придать отношению сил в рамках одной из плоскостей, и в частности сопротивлению, совершенно новое качество — силы гражданского общества. Однако для этого гражданское общество *уже* должно существовать: своеобразие его механизма, как и целей, должно быть определено (как результат дифференциации власти), в соответствии с чем и должно быть задано его место в системе координат власти.

Выше самым общим образом этот механизм был обозначен как *отношение к власти, способствующее полноправному участию в социально-политической жизни*. Чуть ниже было сказано, что такое отношение предполагает также отношение «собственного» и «другого», так что «собственное» не выводится из «другого», а существует в силу своего *со-существования* с ним, т.е. и «из собственного» и в отношении к «другому». «Другой» в таком случае перестает быть, как это выглядит, по мнению Тейлора, в модели Фуко, исключительно агентом борьбы за власть, а вполне может способствовать оформлению такого отношения к власти, целью которого является многомерное разворачивание *собственных* возможностей и способностей внутри контекста общественно-политической жизни, игно-

¹⁵ Ср.: Делёз, Ж. Фуко (Фрагмент «Складка, или внутренняя сторона мысли», с. 155 и др.) / Ж. Делёз. М., 1998.

рировать который, как бы нам этого ни хотелось, невозможно¹⁶. Если представить такого «другого» в виде институций, то сказанное означает, что «институционализованные нормы (в форме закона, прав и обычаев) не только нормализуют, но также наделяют полномочиями и позволяют занять определенную позицию и дают пространство для критики и возражения против институциональных структур, а также для создания новых личных и коллективных идентичностей»¹⁷.

Однако тут мы забегаем вперед, так как в нашей белорусской ситуации, прежде чем говорить об отношении к нормам, необходимо еще задать то пространство, в котором нормы будут ассоциироваться не только с борьбой за власть, или господством и контролем, но и с обретением и реализацией гражданами своих *прав*. Интеллектуал, выходящий из *советского* диссидентского подполья, чтобы *создать самого себя* как субъекта прав и задать условия, при которых обладание этими правами, с одной стороны, и реализация их, с другой, станут возможными, и мог бы дать первый образец работы с «топологией власти». И так как основной инструмент его деятельности — это слово, то начать можно с того, чтобы задать понятие «права» в нынешней «Беларуси», а также «наделить» правами ее граждан, т.е. осмыслить контекст нашей жизни, как это было сказано выше, с позиции ее социально-политического структурирования.

Такого рода работа в нынешней белорусской ситуации (как, возможно, и в любой другой?), должна сделать очевидным еще один момент: работая в «поле власти», интеллектуал не работает в поле своих врагов *a priori*, поскольку «враги» в нынешней белорусской ситуации — это, прежде всего, определенный интеллектуальный конструкт. Является ли, скажем, учитель, принудительным образом собиравший подписи за Лукашенко, врагом учителя, потерявшего работу из-за того, что соби-

¹⁶ Ср.: Taylor, Ch. Demokratie und Ausgrenzung / Ch. Taylor // *Wieviel Gemeinschaft braucht die Demokratie?* Frankfurt am Main, 2002. S. 48.

¹⁷ Коен, А. Гражданское общество и политическая теория. С. 390.

рал подписи за Милинкевича? Скорее всего, нет. Однако слишком поспешно делать вывод о том, что на основании взаимного признания друг друга в страхе перед системой между самыми различными гражданами Беларуси возникнет *солидарность*¹⁸ как важнейшая форма структурирования общественной жизни. Солидарность *не возникает* именно потому, что общество слишком гомогенно (или власть всеми силами представляет его таковым), и каждый из его членов ассоциирует себя не с другими *сообщниками*, а с целым этого самого общества, которое является и укрытием, и гарантом неуязвимости. Так, работа в данной системе существует именно как работа, а не как те или иные возможности трудоустройства и рабочих мест, поэтому и увольнение есть потеря работы как таковой, а не конкретного рабочего места.

Однако, возможно, гомогенность белорусского общества, делающая невозможной солидарность, является не «вещью в себе», а свидетельством *отсутствия структурирующей это общество работы*? Иначе говоря, недостаточно просто говорить о важности солидарности, а необходимо построить, прорисовать, смоделировать такую систему общества, важнейшей составляющей которой будет *солидарность как один из способов сосуществования различных позиций*. Учитель в такой модели увидит себя как бы сразу во множестве проекций: как члена семьи, участника той или иной ассоциации, голосующим за ту или иную партию, состоящим в том или ином клубе. И все эти позиции имеют *конкретное и подлинное значение* для его жизни, решают его конкретные проблемы или выражают его конкретные *права*, потому что, на самом деле, большинство проблем (и прав) наших граждан просто не выводятся наружу, замалчиваются, подменяясь Одной: не умереть с голоду и холоду под грузом тотальности «суверенного» белорусского общества-государства. Эти *позиции-права* и необходимо задать, сконструировать, проанализировать. *Солидарность* же в такой ситуации есть способ решения самых разных про-

¹⁸ Вопрос о солидарности возникает тут прежде всего в связи с использованием этой «стратегии» оппозицией в качестве одного из приемов структурирования несогласного с официальной властью «меньшинства».

блем сообща, причем выбирая самостоятельно, с кем образовать то или иное сообщество.

*Когда на сцену выходит
Интеллектуал...*

Общий план работы по структурированию и дифференциации белорусского общества не является столь уж замысловатым. В основу должна быть положена не только аналитическая работа с плоскостью борьбы за власть, каковая задает собственно *политическое сообщество* (жизнь партий, политических организаций и органов публичной политики), но и, прежде всего, *изобретение* самых разных и эффективных форм *влияния* на власть и *критического к ней отношения* — работа в плоскости гражданского общества (политики в аутентичном смысле) как пространства обретения и реализации своих прав¹⁹. Отношение этих двух механизмов — собственно осуществления власти и влияния на нее — и выражает дуализм (хотя выше мы описали его как сложное сосуществование трансверсальных плоскостей) господства и солидарности, правового и легитимизируемого единства государства, с одной стороны, и публично обсуждаемого многообразия гражданского общества — с другой. Ассоциация жизни общества с многообразием при этом не отменяет, а как раз предполагает осмысление форм взаимодействия внутри этого общества.

Одной из таких форм и выступает *солидарность*. Причем как в случае учреждения субъектов общественной жизни, так и в случае налаживания коммуникации между ними важнейшими понятиями являются самомобилизация и самоорганизация, а вернее, многообразие их форм и способов, которые, повторюсь, не возникают из Духа сопротивления, а должны *изобретаться* как интеллектуалами, так и гражданами вообще²⁰. Интеллектуалы должны во-

¹⁹ Ср.: Коэн, А., Арато, Э. Гражданское общество и политическая теория. С. 7 и др.

²⁰ О понятии изобретения политики см.: Бадью, А. Манифест философии / А. Бадью. СПб., 2003. С. 16. См. также применение этого понятия к белорусской ситуации в статье: Адамянц, А. Хотите опять вступить в борьбу без правил? / А. Адамянц // Народная воля. 1.12.2004.

влекать в работу по структурированию *общественной, или совместной, жизни* и многих других, потому что вовлечение, или *ангажированность*, и выражает форму их жизни. Начать тут можно, к примеру, с анализа собственной формы политической ангажированности, исследования своей «политической ориентации» и анализа палитры своей гражданской идентичности – своих имеющихся и желаемых прав, как и возможностей по их реализации. Интеллектуалу в таком случае необходимо как бы «выйти на сцену», которую ему же еще и необходимо создать.

Для успешного структурирования и дифференциации белорусского общества необходима *связь с внешним миром*. И если иметь в виду коммуникативную «природу» социального вообще и сегодняшнюю медиализацию этой «природы»²¹, то карт в руках интеллектуалов оказывается куда больше, чем можно было бы ожидать. Это значит, что исходной стратегией структурирования и дифференцирования белорусского общества должна стать, прежде всего, стратегия его *коммуникативного структурирования и дифференцирования в медиасредах*.

Однако такая постановка вопроса является слишком абстрактной. Как кажется, поставить ее под вопрос очень просто: сегодняшние белорусские медиа находятся в руках государства и, следовательно, именно оно конструирует сегодняшнюю белорусскую реальность. Ответ на этот вопрос скрыт в специфике самой коммуникации в современной Беларуси, которая, будучи экономически и политически зависимой от других, так или иначе устанавливает коммуникацию с ними. Это значит, что установление и удержание связи «Беларуси» с внешним миром неизбежно, необходимо только использовать эту связь в своих интересах. Что касается главных «держателей связи», т.е. официальной власти, то чаще всего способ этой коммуникации вызван необходимостью опровержения «неверной» информации о себе, однако и опровержение, и тем более диалог требуют согласования минимального словаря понятий.

Именно поэтому официальные белорусские медиа сообщают нам не столько о нашем *своеобразии*,

²¹ См.: Луман, Н. Власть / Н. Луман. М., 2001; Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. М., 2005.

сколько о нашем *отличии* от других: демократий, Европы, ценностей, экономики, образования. В таком случае, мы как бы находимся в поле игры *другого*, но в силу практически полного незнания этого *другого* вынуждены его избегать, уверяя себя в собственном превосходстве²². От белорусского интеллектуала совершенно закономерно ожидать, что он вступит в диалог с *другим*, поскольку и со словарем его знаком, и в коммуникативных механизмах разбираться — его прямая работа. Такими *другими* для Беларуси являются, в соответствии со сказанным выше, «изобретатели» произносимых Властью понятий, т.е. прежде всего европейцы. Однако чутким нужно быть ко всем без исключения словам и игрокам, потому что они как бы уже наметили пути, по которым можно и нужно двигаться, и интеллектуалам-коммуникаторам предстоит теперь решить, в каком направлении.

3. О НАЦИОНАЛЬНОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ

Вопрос, на который я хотела бы попытаться ответить в рамках этого третьего блока размышлений, касается роли *белорусского национального проекта* в деле коммуникативного структурирования и дифференцирования белорусского общества. Однако здесь можно спросить: почему я вообще обращаюсь к «национальному проекту»?

Потому что сама *жизнь этого проекта* может быть рассмотрена как *форма коммуникации*. Я имею в виду то горячее обсуждение вопросов белорусского языка, белорусской истории, культуры, которое является неизменной составляющей нашей повседневной жизни. Иначе говоря, думаю, вряд ли можно найти в Беларуси человека, который хотя бы один раз в своей жизни — стоя в очереди, коротая время со своими попутчиками по купе, на перекуре — не участвовал в горячем обсуждении вопросов: есть ли будущее у белорусского языка, каково происхождение названия «Беларусь», откуда начинать отсчет

²² Ср. анализ восприятия белорусами Европы в статье: Усов, П. Место Беларуси в геополитическом пространстве: взгляд изнутри / П. Усов // Палітычная сфера. 2005. № 5. С. 117—125; <http://www.belintellectuals.com/discussions/?id=83>

истории «Беларуси», чем отличаются белорусы от русских, украинцев, немцев и др. Накал этих споров свидетельствует об эмоциональной составляющей самих вопросов, которая открывает не определенный пласт абстрактной Истории и Культуры, а *саму историчность нашей экзистенции*, или нашего существования.

Однако в рамках последних дискуссий на этот счет обсуждение приобретало ярко выраженный *политический характер*. И тут же возник вопрос: насколько непосредственной является связь между политикой и национальной, или культурно-исторической, идентичностью? На этом вопросе в его связи с программой коммуникативного структурирования и дифференцирования белорусского общества мне и хотелось бы остановиться более подробно.

Как-то в одном из своих текстов политолог Янов Полесский высказал мнение, что носители белорусского языка, и в частности философ Пётра Рудковский, оказываются *инструментами этого языка*²³. Данное определение показалось мне до боли знакомым: «...поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования»²⁴. Это слова поэта Иосифа Бродского, принадлежащего, как он говорит в том же самом тексте, сразу к двум языковым культурам — русской и американской. Поэтическое признание «на этот счет» можно найти и у молодой белорусской поэтессы Вальжины Морт: «А калі апынулася, што мы былі нашай мовай...». Обнаружение Себя «мовай», в версии Вальжины, имеет при этом то же следствие, что и обнаружение Себя «инструментом языка» Бродского: «...Мы залезлі назад ў чэравы нашых спячых маці / Як у бомбасховішчы / каб нарадзіцца ізноў»²⁵. Иначе говоря, оно ведет к перерождению или «продолжению своего существо-

²³ Палескі, Я. Прыгоды двайной прапіскі ў ансамблі дылемаў / Я. Палескі // АРХЭ. 2006. № 1—2. С. 177.

²⁴ Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. СПб., 1992. С. 15.

²⁵ «... бо паэтамі трэба карыстацца»: беседа и знакомство с Вальжиной Морт, см: <http://www.belintellectuals.com/discussions/?id=28>

вания», причем именно существования в культуре и истории, «закон» которых — уникальное сосуществование уникальностей, диалог, способствующий одновременно порождению *нового* смысла и поддержания им *старой* традиции²⁶.

Это лирическое отступление понадобилось мне для того, чтобы показать: «*национальный проект*» как *проект исторической и культурной экзистенции*, или *рассказ о совместной истории и культуре* (Тейлор), с одной стороны, и «*политический проект*» как *рациональное обоснование и конструирование этого сосуществования* — с другой, характеризуются различными «логиками». Кроме того, и рассказ, и обоснование могут преследовать различные цели (пусть иногда и не осознаваемые), т.е. находиться в непростой связи с этикой и моралью.

Из сказанного также следует, что, несмотря на различие «логик» национального и политического проектов, эти «логик» связаны друг с другом, поскольку политический философ обосновывает не сосуществование как таковое, а ту или иную его культурно-историческую форму, в то время как представитель «национального проекта» чаще всего касается политических составляющих этого проекта. В этом смысле совершенно очевидна работа с национальным и политическим проектами, осуществляемая официальной белорусской власти с целью укоренить современный белорусский авторитаризм в определенную версию белорусской истории.

Однако связь между национальным и политическим проектами может иметь и другой, нежели предлагаемый официальной пропагандой, характер. Об одном из таких вариантов и говорит, в частности, Ч. Тейлор: «Долгосрочно стабильной является прежде всего та демократия, в которой национальная идентичность тесно переплетена с институтами и способами самоуправления. Национальная история, не важно, рассказывает ли она миф или притязает на историческую истину, делает в этом случае своей

²⁶ Здесь и далее в размышлениях об истории и культуре я опираюсь на модель исторического и культурного смыслообразования, предложенную М. Мерло-Понти; см.: Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. СПб., 1999.

центральной темой само возникновение демократических институций: принадлежать нации не в последнюю очередь означает быть лояльным в отношении этих институций. Примером такой демократии являются англосаксонские демократии»²⁷.

Иными словами, вслед за Тейлором, национальный проект может (и должен) иметь своей задачей формирование демократических институций и самоуправления. Верно и обратное: структурирование и дифференцирование белорусского общества может обнаружить свою предысторию в собственной культуре и истории, что, без сомнения, придаст этому структурированию вес и убедительность. Иначе говоря, эффективность той или иной «политической программы» в Беларуси зависит не в малой степени от того, будет ли она разворачиваться в историко-культурном контексте, притом что «разворачивание» не означает здесь детерминацию, а, скорее, *понимание и интерпретацию* этого самого контекста, одной из важнейших тем которых станет свободное (демократическое) политическое самоопределение.

2007

²⁷ Taylor, Ch. *Wieviel Gemeinschaft braucht die Demokratie?* / Ch. Taylor // *Wieviel Gemeinschaft braucht die Demokratie?* Frankfurt am Main, 2002. S. 23. Ср. также данные размышлениями с размышлениями Дарендорфа о лигатурах. Указ. соч. С. 18 и далее.

МУЗЫКА И АРТИКУЛЯЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ РАСКОЛОВ: BUFFALO SOLDIERS МЕЖДУ БЕЛАРУСЬЮ И ПОЛЬШЕЙ

ВВЕДЕНИЕ

Большой концерт «Солидарны с Беларусью», организованный на Королевской площади (Plac Królewski) в центре Варшавы 26 марта 2007 г., был событием, которое, несмотря на его успех в плане привлечения большой аудитории и освещения телевидением в наилучшее эфирное время, оставил открытым целый ряд серьезных вопросов. Если предполагать, что большинство смотревших в то воскресенье прямой эфир события по каналу TVP1 не имеют непосредственного опыта Беларуси, тогда какие впечатления могла телевизионная аудитория получить от концерта, где герои польской альтернативной сцены были лучше и чаще видны, чем их белорусские коллеги, и при этом все они вместе пели реггей? Следуя сюжету самого события с целью облегчить читателю его интерпретацию, нужно сказать, что сцена находилась между двумя огромными экранами, показывающими повторяющиеся кадры марширующей милиции, избиваемых протестующих, а также зелено-красно-желтую голову Лукашенко над горящим бело-красно-белым флагом и танцующие силуэты с «раста» прическами на том же фоне. Там же время от времени загорались большими белыми буквами слова «истина», «свобода», «солидарность».

При этом сама акция была как минимум частично опосредована телевидением: ведущие на сцене четко давали это понять людям на площади, постоянно

прося сместить бело-красно-белые флаги в сторону, чтобы не мешать телевизионной картинке. Позже, после «разогревающей» части концерта, аудитория минутами оставалась в тишине, когда дорогое телевизионное время было занято, скорее всего, рекламой. Другими важными темами концерта были польская звезда прыжков с трамплина Адам Малыш, только что выигравший свой четвертый кубок мира, и национальная сборная Польши по футболу, только что обыгравшая команду Азербайджана 5:0. Все это происходило в тот день, когда в Минске тысячи вышли на улицы только для того, чтобы в очередной раз почувствовать себя разочарованными отсутствием острого политического раскола, разделяющего официальные политические элиты, с одной стороны, и лидеров оппозиции, с другой, а также отсутствием языка, подходящего для артикуляции потенциально зарождающегося раскола в белорусском обществе¹.

Нам кажется, что данный концерт был событием настолько странным, насколько он таковым кажется. И все же он не стал неким отклонением от нормы, но, напротив, послужил примером тенденций, показывающих, каким образом белорусский политический домен направляется в определенное русло, осмысливается и проживается в Польше. А также доказательством тому, что политическое воображение в обеих странах конституируется социальной, культурной и экономической логикой, несомненно, переступающей национальный масштаб. В данный момент необходимо сказать, что Польша уделила значительно больше медийного и политического внимания событиям «оранжевой революции» в Украине, чем какая-либо еще страна в Европе, а теперь уделяет столько же внимания Беларуси. Одна из задач нашего дальнейшего анализа — показать, что для польских властей в плане как внутренней, так и внешней динамики такая позиция является крайне комфортной. А также выявить или хотя бы концептуально обрисовать природу этой комфортности и тот дискомфорт, который она покрывает.

Мы осознаем, что в нашем контексте нельзя ограничивать анализ обсуждением конкретных культурных активистов в Польше, занимающихся орга-

¹ См. «community 'Minsk'» на livejournal.com.

низацией концертов, показами фильмов, газетными статьями и всем тем, что обнаруживает эту комфортность. Точно так же мы не можем ограничиваться анализом других игроков данного типа культурного производства, активными представителями белорусской диаспоры в Польше, которые в настоящее время набирают все большую и большую культурную и политическую значимость, подтверждают и усиливают принятую позицию по отношению к Беларуси, играя роль информантов из местного населения. Наш аргумент заключается в том, что даже если эти игроки целенаправленно работают на создание определенного рода политического пространства, то тем не менее логика их действий согласуется с такими условиями отношений власти, которые они просто не способны разгадать, а если и способны, то уж точно бессильны что-либо с ними поделать. Тот путь, который выбрали мы, — попытаться выявить логику этих властных отношений, отвечая на конкретный вопрос, что делает возможным представление политической ситуации в Беларуси в виде такого концерта?

Несмотря на то что анализируемое событие стало объектом лишь «сухих», т.е. не провоцирующих, дискуссий, репортажей в «серьезных» медиа (а это является симптомом, которого можно было ждать: доминирующие репрезентации Беларуси в Польше никогда всерьез не ставятся под вопрос), идея Варшавского концерта спровоцировала цепочку неформальных дискуссий относительно его уместности. Логика этих дискуссий может быть суммирована двумя позициями. Первая была артикулирована в большей степени белорусскими оппозиционными политиками и музыкантами. Их базовое утверждение заключалось в том, что собирать людей на центральной площади Варшавы и приглашать туда политически активных музыкантов из Беларуси в день, когда оппозиция в Минске организовывала уличные демонстрации, приуроченные к Дню Воли, было плохо осмысленным стратегически и сомнительным этически фактом. Год назад, неделей позже президентских выборов², этот день закончился массовым, по белорусским меркам, насилием милиции по отно-

² Речь идет о событиях марта 2006 г.

шению к протестующим на митинге и арестом одного из двух оппозиционных кандидатов в президенты Александра Козулина.

Основная тема второй позиции, артикулированной лишь в альтернативных политических кругах в Польше, заключалась в том, что фокус внимания медиа на белорусской ситуации означает отвлечение внимания от внутренних польских проблем, в частности тогдашнего традиционалистского правительства (хотя меняющаяся политическая окраска правительства в Польше не приносит значимых перемен в отношениях с Беларусью). Возможно, такой аргумент имеет под собой твердые основания, особенно если акцентировать его исторически. Политическая активность как минимум двух польских музыкантов, выступавших на концерте — Роберта Брилевского и Леха Янерки, — известна еще со времен военного положения. Оба все еще активно протестуют против нынешнего политического курса (Брилевского обычно можно слышать поющим собственное желание «*Babylon płonie*» или «горит Вавилон», дающее выход ярости по отношению к капиталистической системе, а гимн политическому дебилизму «*Konstytucja*» Янерки до сих пор звучит как агрессивный вызов польским властям). Здесь позиция критиков заключалась в том, что присутствие обоих в контексте концерта солидарности с Беларусью искажает их критицизм, а также превращает его в простую оппозицию польскому тоталитарному прошлому и, как следствие, в оправдание настоящего.

Наш замысел заключается в том, чтобы показать, что и сам концерт, организованный на Королевской Площади, и два основных типа критической реакции на это событие возникают не случайно, но являются культурными артикуляциями более фундаментального набора материальных диспозиций, задающих рамки воспроизводства и белорусского и польского социальных контекстов. Далее, мы утверждаем, что эти артикуляции могут быть адекватно поняты только тогда, когда Беларусь и Польша соотнесены друг с другом, а не воспринимаются как изолированные друг от друга социальные ландшафты. Обе критические позиции, описанные выше, остаются неполными именно потому, что они рассматривают

проблемы Беларуси как проблемы Беларуси, а проблемы Польши как проблемы Польши. В то время как концепция концерта, который довольно отчетливо формулирует идею соотнесенности между двумя странами («Solidarni z Białorusią»), обманывает ожидания адекватной репрезентации этих отношений. И, несмотря на то что реггей-концерт может на первый взгляд показаться второстепенным вопросом, касающимся исключительно развлекательной сферы, наше исследование основано на предположении о том, что это событие стало шагом, уводящим слишком далеко в зону комфорта, и что дискомфорт, вызванный этим шагом, может привести нас к глубоким и важным вопросам. Иначе говоря, мы надеемся, что анализ того, как это событие репрезентирует существующие отношения между Польшей и Беларусью, может послужить объяснением того, почему медиа, политический дискурс и частично академический дискурс как в Польше, так и в Беларуси находятся в шокирующем разладе с самой социальной материей.

МОЛОДЕЖНАЯ КУЛЬТУРА И НОВЫЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ РАСКОЛ В БЕЛАРУСИ

В данном случае рок музыка, а если быть точнее, жанры и музыканты, представляющие в Польше «подлинную» антисистемную культуру Беларуси, сталкивающуюся с проблемами на своей родине, — и ее восприятие польской аудиторией используются нами в качестве призмы, через которую мы пытаемся понять логику отношений, связывающих и разделяющих контексты Беларуси и Польши. В таком случае ключевой вопрос, который мы собираемся здесь развернуть, — каковы механизмы, регулирующие и направляющие в определенное русло потоки музыки из Беларуси в Польшу? А также каковы более фундаментальные материальные диспозиции, обуславливающие названные выше механизмы?

Хотя на первый взгляд наша перспектива может показаться сомнительной для политического анализа, случай данного концерта показывает, что исследование музыкальных жанров в аспекте их серьезного потенциала обозначать политические

проблемы иногда может быть очень полезным. Важность такой постановки вопроса может быть также оправдана чувствительностью белорусских музыкантов, а также культурных и политических активистов к замыслу сделать реггей доминирующим ритмом концерта. Многие из них критиковали это событие еще до того, как оно произошло, говоря, что теперь уже непонятно, кто солидаризуется с кем: Ямайка с Беларусью или Польша с Ямайкой? Такого рода недовольство может быть интерпретировано как сомнение в том, что реггей может быть подходящим жанром политического протеста в белорусских условиях. Основываясь на этом, можно предположить, что постоянство определенных музыкальных жанров в определенных политических репрезентациях предоставляет нам шанс понять, что же происходит в «музыкальных обменах» между Беларусью и Польшей.

Изучение исходных условий, содержащихся в использовании музыки в качестве средства для артикуляции какой-либо политической позиции, может быть поддержано с точки зрения марксистской теории. Для Маркса в самом сердце капитала существует загадка: где-то между стоимостью проделанной работы и стоимостью проданного товара, в самых дебрях фабрики существует разлад, требующий объяснения³. Правда, если у Маркса необъяснимость этого качественного нарушения целостности была сформулирована в отношении промышленного производства, то что бы он мог сказать о современной музыкальной индустрии? Ведь в ее продуктах отношение между сделанной работой и полученной в итоге стоимостью диссонирует наиболее поразительным образом. Марсель Пруст живописно и незабываемо заметил это, описывая, как трение, пиление и потение такими неотесанными земными персонажами, как музыканты, таких прозаических материалов, как внутренности животных, дерево и металл, в скучных банальных приемных вдруг превращаются в пространство с аурой высоких эмоций и вообра-

³ Marx, K. The Labour-Process and the Process of Producing Surplus Value / K. Marx // Capital. Vol. 1. Chap. 7, available at www.marxists.org

жения⁴. То есть частично музыка оказывается самой мирской работой: нужно тренироваться, практиковаться (упражняя себя в градациях или, по крайней мере, в повторении), дуть и бить и через все это раскрывать такие переживания, которые бросают вызов самой логике экономики усилий.

Таким образом, исследование влияния становящейся успешной музыки на социальные отношения должно предполагать фокус не только на содержании и контексте музыкальных продуктов, но также на формальном переворачивании экономики стоимости. Видимо, феномен рока заключался как раз в появлении осознания того, что эта мутация экономики имела исключительный и опасный демократический потенциал (если отношение между трудом и стоимостью настолько неясно, как кто-то может властвовать над нами?). Но при этом в тот момент, когда музыка стала поп(улярной), она превратилась в бизнес, опять же именно потому, что в случае музыки отношения между трудом и стоимостью являются несоразмерными до головокружения. При этом сегодня музыка стала базовым элементом культурной индустрии, делом больших денег англоговорящего развитого мира и, скажем в США, уступающим в терминах доходов и влияния лишь военной сфере. Вслед за Стюартом Холлом можно сказать, что невиданное развитие музыкальной индустрии сделало невозможным рассматривать музыку лишь в качестве одной из разновидностей «культурных индустрий» и привело к «культурализации индустрии», которая находится в сердце современной фазы капитализма, часто называемой постфордизмом:

«Если “постфордизм” существует, тогда данный термин описывает как культурные, так и экономические изменения. На самом деле сейчас это разграничение довольно бесполезно. Культура перестала быть, даже если она когда-либо и была, декоративным приложением к “твердому миру” производства

⁴ Малколм Боуи в «Proust and the Stars» пишет о восприятии Прустом производства музыки как тяжелого труда. Отрывок, на который он ссылается, можно найти в: Proust, M. La Prisonnière / M. Proust. Paris, 1984. P. 350–365.

и материалов... «эстетика» уже проникла в мир современного производства»⁵.

Таким образом, именно аэкономическая и коммуникационная природа музыки сделала ее безупречным продуктом для времени новой экономики, где стало так сложно расшифровать, чем же является стоимость и каково отношение между стоимостью и трудом. Более детальный анализ этой тенденции мог бы быть захватывающим, но это выпадает из нашего фокуса. Ограничимся лишь тем, что, по крайней мере, в странах первого мира именно потребители протестного рока 1960-х выросли в современных *Биллов Гейтсов*, слушающих нескончаемую музыку с айподов (i-Pod) и мобильных телефонов и, таким образом, ставящих вопрос о том, какого рода политическое содержание может быть у музыки. Возникает впечатление, что и музыканты включаются в этот процесс, забывая об амбициозных заявлениях эпохи Вудстока в пользу прославления маленьких проблем повседневности⁶. В этом смысле тот факт, что музыка стала составляющей «оранжевой революции», а теперь и борьбы за свободу в Беларуси, является безоговорочно идеологическим актом. А именно: неотъемлемое качество таких концертов — создание языка, маскирующего разрыв между материальными условиями белорусской системы музыкального производства и распространения, с одной стороны, и тем, что мы видим на сцене — с другой.

Ведущий концерта постоянно повторял, что Беларусь — это одно из немногих мест в мире, где рок жив, так как там все еще существуют вещи, против которых музыканты могут бороться. Другими словами, — и это повторяет аргументы большинства недавно опубликованных статей о белорусской му-

⁵ Hall, S. *Brave New World: the debate about Post-Fordism* / S. Hall // *Post-Fordism* / Amin, Ash (ed.), 1988. P. 31.

⁶ См., например, очень интересную попытку обозначить потребность и одновременно указать на существующие проблемы в осмыслении механизмов, приводящих в действие популярную музыку, которую предпринял Саймон Фрит: Frith, S. *The Good, the Bad and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists* / S. Frith // *The Populist Reader* / Lukas and Sternberg (ed.). New York, 2005. P. 161–176.

зыке — то, что люди поют в Беларуси, и то, как они это делают, определяет их судьбу. К примеру, в таких статьях неизменно подчеркивается, что музыканты, решившие исполнять свои песни на белорусском языке, стали объектами политического давления и, таким образом, лишились большей части своей аудитории. Такой ход мысли можно отчетливо разглядеть в попытках журналистов и критиков связать музыку с белорусским политическим контекстом, представляя первую в качестве политического инструмента для широкой гражданской мобилизации. Примером здесь может служить статья «Музыкальный прорыв. Культурные контрэлиты в Беларуси», написанная Инго Петцем⁷, немецким журналистом, известным своими текстами о белорусской культуре, и музыке в частности. Встраиваясь в более широкий остов современных рассуждений о политической ситуации в Беларуси, он пишет о ключевой роли молодежных движений по сравнению с давно учрежденными политическими партиями, воспринимаемыми белорусским обществом в качестве испорченных, окостеневших и не делающих никакого вклада в процесс демократизации страны.

Петц пишет, что политические взгляды молодежи как потенциальной контрэлиты неясны в терминах «правых» и «левых». «В первую очередь, они хотят иметь возможность жить так, как хотят, говорить на своем языке и слушать свою музыку. Сегодня эти возможности практически полностью запрещены государством, все больше и больше пытающимся контролировать общественную жизнь»⁸. Несмотря на то что белорусская молодежь кажется ему фрагментированной и связанной лишь ярлыками «анти-Лукашизм», «демократия», «свобода» и «независимость», он тем не менее видит в этой группе источник мобилизации гражданского общества. В то время как культура, производимая и потребляемая этой группой, и прежде всего музыка, объявляется источником, необходимым для возникновения неформальной культурной оппозиции и, таким образом,

⁷ См.: Petz, I. Aufbruch durch Musik. Kulturelle Gegenelite in Belarus / I. Petz // Eurozine.

⁸ Ibid. P. 3

для демократизации всей страны⁹. Примечательно, что в этой статье вопрос о том, как именно музыка может оказаться решающей силой для широких политических перемен, остается незатронутым. Более того, автор не объясняет, каким образом использование ярлыков «анти-Лукашизм», «демократия», «свобода» и «независимость» белорусской молодежью отличается от использования этих же терминов политическими партиями. Другими словами, мы полагаем, что важно задаться вопросом о том, способна ли белорусская оппозиционная культура молодежи — в том виде, в каком она существует сейчас, — артикулировать новый тип раскола в белорусском обществе и каковы препятствия, для того чтобы сделать это на «польской сцене».

Идея политизации стилей жизни, результатом которой становится смешение культуры с политикой, обычно ассоциируется с использованием категории «новые социальные движения». Данная категория, как правило, конструируется следующими компонентами: «1) коллектив людей, действующих вместе; 2) разделяемой целью коллективного действия является определенное изменение в обществе, которое видится участниками коллектива схожим образом; 3) коллектив является относительно расплывчатым, с низким уровнем формальной организации; 4) действия коллектива характеризуются относительно высокой степенью спонтанности, принимающей неинструментализируемые нетрадиционные формы»¹⁰. В нашем контексте решающей чертой новых социальных движений является то, что они артикулируют политический конфликт, основанный на культурном различии, т.е. на собственной несопоставимости с доминирующей культурой¹¹.

Рассмотрение Восточной Европы с такой перспективы провоцирует ряд вопросов. Во-первых, можно говорить о том, что на национальном уровне политика как в Польше, так и в Беларуси абсолютно не способна следовать тем разновидностям соци-

⁹ Petz, I. Aufbruch... P. 2

¹⁰ Sztompka, P. The Sociology of Social Change / P. Sztompka. Oxford, 1993. P. 275–276.

¹¹ Kriesi, H. New Social Movements in Western Europe / H. Kriesi [et al.]. USA, 1995. P. 3.

альных расколов, которые предлагают новые социальные движения. В принципе, если теоретически опираться на Жака Рансьера, можно сказать, что в данный момент мы являемся свидетелями зарождения дискурса, оправдывающего необходимость ограничения демократии в политических ландшафтах Западной Европы¹². В этом смысле такой феномен является еще более отчетливым в остальной части Европы. Ведь во многих странах этого региона те, кто находятся у власти, оправдывают себя и находят поддержку в том, что представляются защитниками национальных интересов в противовес угрозе увеличения количества правомерных политических субъектных позиций, в которых Рансьер видит сущность радикального проекта демократии и, таким образом, новых социальных движений. Вопрос о том, каким образом эти новые политические игроки в обеих странах соразмеряются с более широкими конфигурациями социально-культурных отношений, остается открытым. Так же как и вопрос о том, являются ли такого рода движения в сегодняшних Польше и Беларуси способными повлиять на политическую сценографию.

Во-вторых, как в Польше, так и в Беларуси новые социальные движения, предлагая обновленные и более востребованные политические альтернативы, сталкиваются со сложной ситуацией собственного позиционирования в локальных и глобальных координатах. Следуя утверждению Стюарта Холла о том, что социальные отношения становятся «культурными», также важно помнить, что для многих игроков именно такие мутации культурного домена делают возможными новые механизмы исключения их проблем, тактик выживания и их самих с социального горизонта. Насколько и в Беларуси и в Польше существует широкое разочарование политическими элитами, настолько же там присутствует и чувство обиды на новые типы политического активизма, часто воспринимаемые в качестве модного импорта с колониального «запада». Последнее кажется пугающим для местного населения именно потому, что здесь разрушается традиционная связь между

¹² См.: Rancière, J. *La Haine de la démocratie* / J. Rancière. Paris, 2005.

работой и заработком, а значит, в зону опасности попадает идентичность тех, кто живет этой традиционной связью.

В этом сложном контексте ключевым вопросом становится вопрос о том, как и в какой степени эта новая энергия социальной мобилизации воодушевляется уже существующими социальными координатами. Чтобы увидеть, является ли концерт солидарности Польши с Беларусью частью этого процесса, нам нужно более пристально посмотреть на механизмы организации подобных событий.

ПОЛЬША, БЕЛАРУСЬ И СОЛИДАРНОСТЬ

Концерт «Солидарны с Беларусью» обрисовал Беларусь через призму замороженного раскола «оппозиция — официальные элиты». Наш аргумент заключается в том, что такой угол зрения — который нельзя адекватно осмыслить без отсылок к польскому контексту — не дает возможности точного отображения даже процессов белорусской музыкальной сцены, не говоря уже о политической сцене. К примеру, непонятно отсутствие в Польше известной белорусской группы «Ляпис Трубецкой», являющейся очень успешной на российском и украинском музыкальных рынках. Можно уверенно говорить, что критическая сатира на ведущих политических изгоев их последнего хита «Капитал» (2007) была очень популярна в минских политических кругах и тем не менее никогда не обсуждалась всерьез в Польше. Здесь, по нашему мнению, можно говорить о том, что специфика польского политического и культурного ландшафта усиливает раскол, периодически представляемый белорусской оппозиционной культурой и, таким образом, сужает политическое пространство, где гипотетически могли бы себя позиционировать группы, занимающие критическую позицию по отношению к современным политическим элитам в Беларуси.

Поскольку, даже если Беларусь является ближним соседом Польши, в польском публичном дискурсе она постоянно помещается в некую смещенную систему пространственно-временных координат. Как было сказано со сцены на концерте, «мы знаем,

как это. Двадцать лет назад у нас тоже были талоны на мясо, пустые полки в магазинах и отсутствие свободы слова». Содержание утверждения, где две трети являются скорее заблуждением, а также те эмоции, с которыми эти слова были произнесены, открывают возможность психоаналитического прочтения данной фразы: «Я переношу на тебя, мой безмолвный сосед, свое желание двадцатилетней давности, когда мы думали, что боремся за мясо, возможность выбирать и свободные медиа». Как в случае психоанализа в целом, можно предполагать, что худшее, что может случиться с такой риторикой, — конец самого анализа или, другими словами, момент, когда Беларусь станет «свободной» (это сейчас происходит с Украиной, о которой уже говорится гораздо меньше и не организуется подобных концертов). То, что отсутствие свободных медиа воображается лишь в комплекте с талонами на мясо, говорит о том, что травма, полученная польским обществом во времена военного положения, делает невозможным мышление любой отличной от польской траектории перехода от централизованно планируемой модернизации к постмодернизации. Отсутствие демократии означает здесь отсутствие «свободного» рынка, в то время как отсутствие «свободного» рынка означает ситуацию тотальной человеческой катастрофы. Такая «призма Солидарности» появляется благодаря аналогическому мышлению, где все отклоняющееся от аналогической матрицы сразу вытесняется.

Поддержку данному аргументу можно найти у Ядвиги Станишкис, которая пишет, что уже двадцать лет назад было поздно использовать «призму Солидарности» в качестве жизнеспособной модели¹³. Ее политические и социологические исследования показывают, что самая значимая доля трансформаций в Польше произошла не после переговоров за круглым столом, принесших конец коммунистическому режиму и начало периода, привычно называемому переходным, но значительно раньше, в начале 1980-х. Поскольку именно в этот период коммунистические власти осознали, что совокупность давлений глобального капитализма, с одной стороны, и

¹³ См.: Staniszkis, J. Postkomunizm / J. Staniszkis. Gdańsk, 2001.

кризиса управляемости в рамках коммунистического общества, с другой стороны, не оставляет иного пути, кроме преобразования политической власти в финансовую власть. Такая смена конфигурации власти стала революцией в польском обществе, и именно в эту, уже созданную конфигурацию встраивалась демократическая революция. Вопрос о том, кто и как пришел к власти в Польше в последние моменты коммунистической эпохи, даже сегодня остается преобладающим и наиболее деструктивным мотивом в польской политике. Однако фокус на Беларуси делает возможным исполнение желания того, что и тогда и сейчас все еще возможно говорить о мире в терминах моральных абсолютов, оставляя за скобками механизмы власти.

В то же время в силу того, что случай Беларуси представляется правомерным примером, где может использоваться язык традиционных общественных конфликтов («Призма Солидарности»), его репрезентация служит препятствием для новых каналов политической мобилизации не только в самой Беларуси. Так, упомянутые Янерка и Брилевски — это музыканты, занимающие критическую позицию по отношению к политическим тенденциям современной Польши и иногда по отношению к политическим тенденциям в глобальном масштабе. Однако их критика кажется ограниченной такими феноменами, как предыдущее польское неотрадиционалистское правительство и война в Ираке. В то время как все, что заставляло бы переосмыслить польскую ситуацию 1970–1980-х, никогда толком не проговаривается и даже не ставится под вопрос. То есть те горизонты, которые им предлагает культура мэйнстрима, исключают возможность критического подхода к белорусской ситуации. Ведь данная ситуация дает этим альтернативным музыкантам возможность момента власти в системе (только в этом случае они могут появиться на телевидении в прайм тайм), но лишь взамен на отказ от основательного разбора собственной истории сопротивления, т.е. вместо возможности сказать что-либо, что бросило бы вызов доминантной логике события. Так, белорусская ситуация блокирует попытки артикуляции новых (и, возможно, более адекватных) расколов в Польше.

Тогда как ключевая тема концерта «свободная музыка / свободные медиа» отодвигает вопрос о том, существует ли музыка, способная к построению новой оптики рассмотрения социальных отношений, доминирующих в современной Польше. Точно так же она замалчивает проблему того, насколько рефлексия о СМИ в современной Польше может затруднить наши представления о том, что следует считать «свободным».

Описание белорусских условий в Польше в терминах и сюжетах собственного прошлого позволяет нам применить к этой ситуации один из аргументов Пьера Бурдьё: «Всякий установленный порядок имеет тенденцию натурализации собственной произвольности». «Самый важный и лучше всего замаскированный» механизм для этого — «диалектика объективных шансов и стремлений игрока, из которой возникает *чувство пределов*, чаще всего называемое *чувством реальности*», которое является «основой наиболее неискоренимой принадлежности к установленному порядку»¹⁴. Таким образом, в событии концерта солидарности с Беларусью критический язык альтернативной музыки имел функцию легитимации и укрепления траектории, начатой Польшей в ранние 1980-е. В этом смысле музыканты, принимавшие участие в концерте, невольно внесли вклад в усиление польского status quo даже более эффективно, чем это сделал бы кто-то из политиков. Ведь, как пишет Дэвид Харви, «символическая власть навязывания принципов конструирования реальности — а именно социальной реальности — является главным измерением политической власти»¹⁵.

В какой-то мере смысловой эффект данного концерта может быть раскрыт через отсылку к аналитическому конструкту «асимметрия рациональности» — еще одному термину Ядвиги Станишкис. Данный термин используется ею для описания ситуации, когда шаткие (у Станишкис «переходные») экономики сталкиваются со структурной необходи-

¹⁴ Bourdieu, P. *Outline of a Theory of Practice* / P. Bourdieu. Cambridge, 1977. P. 165.

¹⁵ Harvey, D. *Flexible Accumulation through Urbanisation: Reflections on Post-Modernism in the American City* / D. Harvey // *Post-Fordism* / Amin, Ash (ed.). P. 379.

мостью следовать рациональным регламентациям, выработанным в исторически и географически различных конфигурациях развития. Одним из результатов этого становится ситуация, когда отношения капиталистического производства становятся еще более непрозрачными и полностью непроходимыми для понимания по сравнению с более развитыми историческими и географическими размещениями в глобальной экономической системе. Возможно, наиболее очевидный пример этому — то, что деньги, как необычайно важный элемент капитализма, странным образом вытесняются из политических дискуссий и становятся термином, абсолютно не соотносимым с концертом «Солидарны с Беларусью». Информация о том, кто финансировал это массовое событие, стало ли оно источником дохода для телевидения, сколько заработали агенты музыкантов или белорусские музыканты по сравнению с их польскими коллегами, не была раскрыта в медиа или на Интернет-сайте, поддерживаемом организаторами. При этом источник, близкий к событию, говорит о том, что суммы были значительными, а белорусские музыканты оказались мало причастными к общей выручке.

Это ведет нас к более широкому вопросу о том, каким образом средства, выделяемые на развитие демократии в Беларуси, опосредуются Польшей. Организация в Варшаве гигантского концерта, имеющего сильный символический резонанс для местного населения и тем не менее не затрагивающего сложную реальность в Беларуси, а также польско-белорусские отношения, — может быть одним из способов помощи. Однако, как мы пытались показать выше, главным эффектом концерта стала натурализация и оправдание польской траектории модернизации без всякого вопрошания о границах и возможностях аналогичной траектории для Беларуси. Роль Беларуси как смутного соседа и исторически-географического противовеса польской модернизации была видимой даже в маркетинговых стратегиях события.

К примеру, на плакатах, рекламирующих концерт, был представлен список польских выступающих, а белорусы фигурировали как «запрещенные музыканты из Беларуси». Эта анонимность рок-звезд из Минска была позже объяснена тем фактом,

что организаторы концерта не хотели, чтобы рок-звезды столкнулись с преследованием у себя дома. Такое объяснение выглядит очень слабым, ведь Лявон Вольскі, Тодар, Помидорoff и другие уже не раз принимали участие в концертах типа «Солидарны с Беларусью». И при их пересечении белорусско-польской границы пограничники (если им это интересно) точно знают, что они едут не для того, чтобы провезти и продать белорусские водку и сигареты, а потом купить джинсы в польских супермаркетах (по крайней мере, это не главная цель их путешествия), но для того, чтобы играть свою музыку. Было бы более рационально предположить, что культурные предприниматели, планировавшие собрать большую аудиторию из местных, не хотели смущать потенциальных зрителей большим количеством неизвестных имен. Такая ситуация кажется предсказуемой маркетинговой стратегией. По нашему мнению, само использование ярлыка *запрещенный* в данном случае имеет два важных результата: этот ярлык включает в одну категорию все разнообразие менее развитого белорусского музыкального рынка и экзотизирует музыкантов, принимающих участие в концерте.

Вопрос заключается в том, какие черты польских условий делают ярлык *запрещенный* инструментом, успешно используемым для этой категоризации и экзотизации. В Польше лишь потоки *запрещенной* музыки интерпретируются в качестве культурных произведений, занимающих критическую позицию по отношению к белорусской официальной политике. Здесь, однако, нам хотелось бы заметить, что не каждый «рынок продуктов культуры» готов принять такую риторику *запрещенности*: можно предполагать, что эффективность этой риторики намного больше в Варшаве, чем, скажем, в Париже или Стокгольме.

Здесь само понятие *запрещенного* требует некоторого объяснения. В нашем контексте этот термин может пониматься как обозначающий тех музыкантов, кого не играют на телевидении и радио. Безусловно, существуют много типов запрещенности в Беларуси, так же как и в любой другой стране. Те музыканты, которых рекламируют в Польше как *запрещенных* или *попавших в черный список*, приобрели этот яр-

лык в 2004 г. после участия в концерте на манифестации политической оппозиции в Минске. Однако в той же мере, в какой существуют разнообразные реальные и потенциальные политические организации и позиции, критикующие современный белорусский политический режим (от язычников до национал-большевиков), точно так же существуют разнообразные запрещенные музыканты. Более того, большинство групп, которые не играют на телевидении и радио, сталкиваются с этими трудностями прежде всего потому, что они не являются конкурентоспособными в белорусской конфигурации капитализма, отмеченной централизованно планируемым досугом и, как следствие, нехваткой культурных предпринимателей. Наконец, не все музыканты, попавшие в черный список в 2004 г., приглашаются играть концерты в Польше в качестве *запрещенных* музыкантов из Беларуси. Скажем, *Drum Ecstasy* борются на рынке музыкального производства, не подчеркивая, что они попали в черный список в своей стране.

Данный концерт не поднимает вопроса о том, какую роль для развития музыкальной карьеры играет доступ к деньгам и рынкам. Ведь если одной из проблем для начинающих белорусских групп является государственная цензура, другая, еще более важная проблема, — это отсутствие заработков с концертов и, таким образом, сложности с буквальным заработком. В этом смысле польско-белорусские отношения, как они конституируются в анализируемом концерте, производят мутации в белорусском музыкальном рынке. Для белорусских музыкантов репрезентация в качестве *запрещенных* в Польше означает культурный капитал, который позже может быть преобразован в экономический капитал, возможность заработать больше, чем они заработали бы дома. Лидер одной из наиболее популярных белорусских рок-групп говорит, что *запрещенные* музыканты значительно выиграла с тех пор, как приобрели этот ярлык¹⁶. Остальные группы из Беларуси или других стран по ту сторону восточной границы Европейского союза не способны сделать этого. Такого рода ограничение, установленное польским рынком

¹⁶ Интервью было записано нами в ноябре 2006 г. в Варшаве.

для продуктов с востока, может спровоцировать дальнейшее размышление о том, как анализируемый концерт и подобные «белорусские события», чье количество выросло в последнее время, прячут от нас инстанции, задающие значимость и периодичность таких событий.

Очевидно, что в Польше концерт такого рода возможен на основании отношений неравномерного развития демократии (Европейский союз выделяет средства для помощи белорусской демократической культуре), а также отношений неравномерного экономического развития (белорусские музыканты дешевле, так же как и белорусские строители дешевле своих европейских коллег). Однако конфигурации разных стадий развития в разнообразных общественных доменах предполагают более сложные механизмы формирования прибавочной стоимости, в то время как культурные товары, переправляемые из Беларуси в Польшу, показывают противоречивую природу этих механизмов.

С одной стороны, в свете того, как планируется помощь Европейского союза третьим странам, можно предполагать, что Польша будет репрезентировать для Беларуси ценности, стандарты и выгоды Европейского союза, т.е. сделает получателя помощи более привычным к различным рынкам ЕС в таких сферах, как образование, культура, публичная администрация и т.д. Однако в реальности такие концерты, белорусские музыканты, присутствующие на польской сцене, целая группа польских и белорусских культурных менеджеров, вовлеченных в такие проекты, показывают, что культурные продукты с востока выигрывают публичное и медийное внимание лишь в том случае, если они нарративизируются в рамках риторики репрессий и помещаются в символическое пространство драмы, не имеющее ничего общего с реальными рынками Европейского союза¹⁷. Представляемая на сцене политическая уязвимость является, таким образом, источником прибавочной

¹⁷ По этой теме см.: Liubimau, S. Practices and Discourses of Uneven Development: The Role of Border in Cultural Politics of the Identity of the Belarusian Community in Warsaw / S. Liubimau // Borders of the European Union: Strategies of Crossing and Resistance. Prague, 2007. P. 84–103.

стоимости для культурных продуктов, сделанных в Беларуси, в то время как те продукты, которые не могут противостоять тому, чтобы быть нарративизированными таким образом, оказываются вне сцены.

При этом если бы Польша или Европейский союз были действительно серьезны по поводу того, чтобы помочь белорусским музыкантам участвовать в европейской публичной сфере, в первую очередь им следовало бы предоставить этим музыкантам более открытый доступ внутри Европейского союза и стран Шенгенского соглашения. Ведь наиболее серьезная преграда для того, чтобы играть музыку в Беларуси, — ограниченные возможности заработать этим на жизнь, а наиболее эффективной помощью в такой ситуации был бы доступ белорусских музыкантов к возможностям европейского рынка, что перевесило бы все помехи, устраиваемые белорусскими властями. Однако подойти к вопросу о белорусской музыке в таком ключе значило бы смыть границы между политикой и глобальной экономикой, и, хотя именно это является той реальностью, которую мы все проживаем, политики и медиа упрямо игнорируют необходимость такого смешения. В результате помощь Европейского союза, отфильтрованная таким образом, приводит к тем же самым результатам, что и стратегии белорусского государства: производители музыки не вступают в реальное соревнование на своем рынке и только усиливают отношения неравномерного развития, которые они должны были бы переопределить. Функция белорусских концертов типа анализируемого нами заключается в том, чтобы в очередной раз подкрепить и оправдать польскую траекторию модернизации и при этом показать анклав «неправильного» модерна (Беларусь), сконструированного по аналогии с собственным прошлым.

Механизм формирования прибавочной стоимости белорусских товаров на польском рынке культуры предполагает отдельную жанровую специфику этих товаров. Можно говорить о том, что наиболее важным стилистическим атрибутом тех музыкантов, которые воспринимаются в Польше в качестве истинных носителей белорусской оппозиционной культуры, является смесь освободительного пафоса

рок-музыки с личными историями жертв в политическом контексте Беларуси, трансформирующая повседневность в драму. В определенной степени это дает начало новому музыкальному жанру, так же как и новому типу политического действия. Здесь вопрос заключается в том, являются ли этот новый жанр музыки и новый тип политического действия адекватными для артикуляции существующих политических диспозиций в Беларуси. Такого рода рок-драмы, исполняемые белорусскими музыкантами и продвигаемые польско-белорусскими волонтерами, поддерживаются более фундаментальным механизмом натурализации раскола оппозиция/официальные элиты и репрезентации данного раскола в качестве единственного. По нашему мнению, эта тенденция блокирует политическое воображение в применении к многочисленным типам политических конфликтов в стране и в итоге сужает возможности политической мобилизации.

МУЗЫКА И ПОЛИТИКА ДИАСПОРЫ

Важный игрок, гипотетически способный по-новому посмотреть на возможности «раскалывания» белорусского общества, — это диаспора (белорусы, живущие вне Беларуси, а в нашем случае, конкретно в Польше). Также интересным кажется вопрос о более многочисленной польской диаспоре в Британии и их потенциальной роли в польской политике. Однако этот вопрос остается за рамками нашего анализа. Для нас термин «диаспора» важен именно потому, что он отсылает к некому третьему пространству, позволяющему схватить белорусский и польский социальные контексты не как изолированные друг от друга системы, но в их отношениях и взаимных влияниях. Другими словами, именно диаспора с ее символами и стратегиями может быть ключом для более адекватного понимания как своей изначальной родины, так и той страны, в которой они живут сейчас.

Обычно белорусская диаспора в Польше презентуется в качестве образованных молодых людей, разделяющих европейские ценности и находящихся в Польше в силу несовместимости этих цен-

ностей с доминирующими в Беларуси политическими отношениями. Такого рода образ появляется благодаря набору политических установок и программ, обеспечивающих потоки белорусов в различные польские институции (прежде всего образовательные институции). В последнее время одной из наиболее обсуждаемых программ стала программа *Кастуся Каліноўскага*, учрежденная после президентских выборов в Беларуси в 2006 г. для того, чтобы дать место учебы студентам, исключенным из своих университетов по политическим мотивам. Согласно образу, приписываемому данной группе в публичной сфере, эти студенты составляют гармоничную общность, чей единый смысл не оставляет возможностей для разницы в индивидуальных мотивациях в пределах группы. Нужно ли здесь доказывать, что это не так? Также в данном контексте можно поднять вопрос о том, почему эта группа удостоилась столь широкого и исключительно положительного освещения в польских медиа, тогда как внимание, уделенное в Польше другим мигрантам, как, к примеру, чеченцам, имеет совсем другое качество. Точно так же здесь можно спросить о том, почему белорусские студенты в Польше имеют намного более положительное публичное восприятие по сравнению с теми белорусами, кто провозит контрабандой через границу водку и сигареты. Не являются ли в реальности две названные функции всего лишь использованием двух возможностей, предложенных белорусам Европой?

Осознавая или нет, волонтеры, организовавшие концерт, подняли вопрос о важности музыки для культуры диаспоры. Концерт был исполнен в большей степени в стиле реггей, являющемся наиболее узнаваемым продуктом данной культуры. Во время концерта музыканты должны были исполнять песни Боба Марли, хотя сами механизмы, конституирующие феномен диаспоры, остались скрытыми. Боб Марли известен тем, что пел о травме, вызванной покупкой-продажей африканцев и их ссылкой на Карибские острова. Этот момент в истории капитализма является настолько травматичным, что и сегодня во всем мире его рубцы являются одним из главных препятствий для веры в заявления запада

о способствовании распространению свободы и демократии. Здесь достаточно сказать лишь то, что именно этими песнями заявлять о триумфе капиталистической демократии над белорусским авторитаризмом выглядит идеологически сомнительным. Является ли главным посылом этих песен в контексте белорусского концерта то, что капиталистическая детерриториализация Беларуси неизбежна, в той же мере, как и исход африканцев на Карибы?¹⁸ Как поет Боб Марли, «Exodus. Movement of the People», хотя здесь можно добавить «А также ресурсов, капитала»!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не случайно анализируемый концерт был назван «Солидарны с Беларусью», ведь организаторы пытались передать атмосферу забастовок на Гданьском судостроительном заводе в начале 1980-х. Но как мы попытались показать выше, данная традиционная призма для прочтения социальных конфликтов — «призма Солидарности» — может служить в качестве преграды для артикуляции новых политических расколов и для включения белорусских производителей культуры в более широкий процесс европейского производства. Вызывание к жизни «Солидарности» в контексте белорусского политического концерта демонстрирует опасности аналогического мышления, результатом которого является создание рамки, исключающей все, что не соответствует аналогии. Более того, будучи одним из симптомов «асимметрии рациональности», «призма Солидарности» прячет от нас материальные условия производства и обмена, установленные Европейским союзом и более широким глобальным рынком. Сложные конфигурации неравномерного развития, в реальности связывающие белорусский и польский социальные ландшафты, игнорируются

¹⁸ Жиль Делёз и Феликс Гваттари в детерриториализации видят принцип капитализма. Deleuze, G. and Guattari, F. *L'Anti-Oedipe* (Paris, 1972) and *Mille Plateaux* (Paris, 1981). А Доминик Плиен анализирует важность потоков и обмена для новой формы капитализма: Plihon, D. *Le Nouvel Capitalisme* / D. Plihon. Paris, 2004.

в символическом пространстве концерта и сводятся к незатейливой стадийной модели истории, упрощающей интерпретацию и Беларуси и Польши.

При этом не только сам концерт «Солидарны с Беларусью» демонстрирует опасность аналогического мышления и неправильного истолкования неравномерного развития и его пластов. Польская пресса на всех сторонах политического спектра, польские политики, белорусские оппозиция и власть являются особенно усердными в поиске аналогий, которые скорее сужают возможности дискуссии, чем разъясняют суть дела. На самом деле если бы польско-белорусские отношения в том виде, в каком они существуют сейчас, обдумывались достаточно серьезно, они могли бы дать необычайно ценную оптику для изучения механизмов включения и исключения, на которых основаны современные конфигурации рынка и политической власти. Мы надеемся, что наша статья может быть небольшим шагом в процессе развития большей чувствительности по отношению к тем отношениям, в которые неизбежно вовлечены и Беларусь, и Польша. В этом смысле хотелось бы указать на гипотетические возможности белорусов вне Беларуси выстроить новую терминологию для мышления о своей стране в европейском контексте, которая станет реальной, лишь когда они смогут разглядеть, каким образом многочисленные диспозиции неравномерного развития, с которыми они сталкиваются, являются ключевым элементом в поиске собственной символической позиции.

2007

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ В БЕЛАРУСИ

«ДИСКУРС ПЕРВОГО»

КАК СИМПТОМ ЖИЗНИ БЕЗ ИСТОРИИ

В августе 2006 г. минское фотографическое сообщество было увлечено обсуждением нового журнала «Фотомагия», редактором, издателем и основным автором которого стал фотограф Сергей Плыткевич. Ажиотаж был вызван не только провокативностью материалов номера, но и тем, что этот вышедший официальным тиражом в 5 тыс. экземпляров журнал нигде нельзя было купить. Он был быстро и бесплатно распространен, и чтобы посмотреть журнал, нужно было искать и одалживать его у более удачливых знакомых. Возможно, именно в связи с этой ситуацией и спровоцированным ей поспешным чтением, далеко не сразу были замечены некоторые интересные аспекты позиционирования журнала. Так, оказалось, что на обложке присутствовала надпись «“Фотомагия” – первый белорусский журнал о фотографии, фотобизнесе и фотоискусстве», а далее во вступительной статье редактора: «...до сих пор никто в нашей стране не занимался анализом развития белорусской фотографии...»¹

Постепенно в памяти возникло множество других примеров: первый в Беларуси творческий союз фотографов, первый фотоклуб, первый альбом творческой фотографии, первая фотошкола, первый университетский курс по фотокритике, первая он-лайн

¹ Плыткевич, С. Пришло время поговорить о белорусской фотографии серьезно / С. Плыткевич // Фотомагия. 2006. № 1. С. 1.

галерея, многочисленные объявления о выставках, где слово «первый» призвано было привлечь внимание. Дело, однако, не в том, что фотографическое поле развивается и многое действительно случается в первый раз. Проблема в том, что слово «первый» намеренно эксплуатируется, в том числе и для явлений, которые таковыми не являются. Так, «первый» союз фотографов оказывается на самом деле не первым, а вторым. Автор «первого» альбома не утруждает себя оглянуться в прошлое. А «самый первый и самый главный журнал» стал ли бы возможен, если бы не пилотная версия «Фотографического бюллетеня», многолетний проект рубрики «Художественное фото» в журнале «Мастацтва», а также целый ряд другой текстовой продукции, пусть и скудной, но все же значимой, которая существовала до «Фотомагии». Создается впечатление, что для того, чтобы в сфере белорусской художественной фотографии что-то состоялось как Событие, оно должно обязательно появиться под грифом «первый». Именно это я и предлагаю назвать «дискурсом первого» — понятие, которое, на мой взгляд, объясняет многие явления в сфере фотографии в Беларуси. И более точно будет сказать, что ситуация, подобная «Фотомагии», возникает не столько из-за невежества редактора, сколько в результате определенной зависимости от «дискурса первого», который развился в контексте жизни без истории.

Художественная фотография в Беларуси до сих пор продолжает существовать без своей официальной родословной. Нет ни одной полноценной академической публикации, содержащей ее хронологию и очерчивающей ключевые исторические события и имена. Сравнивая, например, с Польшей, можно сказать, что это действительно специфика местной ситуации, то, что история фотографии оказалась здесь совершенно неактуальной для научного сообщества темой. Просматривая каталоги диссертационных работ в национальной библиотеке Беларуси, можно найти множество тем о белорусском фольклоре и театре, но нет ничего даже косвенно относящегося к фотографии. Причины этой неактуальности можно исследовать отдельно, но пока кажется, что виной тому замкнутый круг: современные ученые не хотят

обращаться к этой теме, потому что предыдущие исследователи также не обращались и не оставили после себя никаких работ, на которые можно было бы опереться. Все, с чем приходится сейчас иметь дело, это десяток аналитических статей и огромное количество разрозненного, несистематизированного материала.

Единственный человек, который уже много лет подряд последовательно занимается историей белорусской фотографии, — это историк и сотрудник Национального музея истории и культуры Надежда Савченко². Она работает с архивными документами, через которые восстанавливает биографии фотографов, живших на территории Беларуси в XIX — начале XX в., а также различные факты, связанные с фотографией того времени. Несмотря на то что Н. Савченко включает в свои статьи искусствоведческий анализ, с соответствующей, далеко не однозначной, дискурсивной спецификой, статьи ее все же более ценны именно как исторические. Найденные факты и имена становятся основой еще не написанной истории и превращаются в ценнейшие аргументы для современных фотографов. Я не раз была свидетельницей тому, как статьи Н. Савченко цитировались и приводились в пример по самым разным поводам, ведь эти статьи доказывают, что художественная фотография в Беларуси имеет свою долгую историю. Однако научные интересы Н. Савченко заканчиваются первой половиной XX в., и эту исследовательскую эстафету подхватить пока некому.

Еще одним автором, обращающимся к истории художественной фотографии в своих публикациях, является искусствовед и историк Сергей Хоревский. Фотография не выступает главной темой его научных интересов, но С. Хоревский, так же как и Н. Савченко, совершает большую работу по поиску имен фотографов и размещению их в историческом нарративе. Недавно вышла его книга «Гісторыя мастацтва

² Статьи Н. Савченко первоначально публиковались в журнале «Мастацтва», потом были размещены на сайте «Фотоскоп» (<http://photoscope.iatp.by/index.html>). В настоящее время их можно найти в каждом номере журнала «Фотоматия».

і дойлідства Беларусі» (2007)³, где фотографии были посвящены три небольшие главы, охватившие период с XIX в. до современности, что само по себе уже можно считать событием. Однако отсутствие столь значимого в данном случае визуального материала, отсутствие ссылок на архивные источники, а также очень скудная информация по каждому отдельному автору позволяют рассматривать эту публикацию лишь как обзорную, во многом напоминающую статью по истории в «Энциклопедии фотографии», изданной в Беларуси в 1992⁴. Обзорность статьи не умаляет, однако, ее значимости: описывая на пятнадцати страницах почти целое столетие, С. Хоревский дает список имен, которые, на его взгляд, могут и должны быть включены в историю художественной фотографии в Беларуси. Это — попытка хотя бы в общих чертах обрисовать ту самую историю, которая еще не написана.

И, наконец, еще одним бесценным источником исторического знания являются воспоминания самих фотографов. Жанр воспоминаний сегодня приобретает особую актуальность, так как для многих это стало единственным способом предложить и отстоять свою версию истории фотографии. Так, например, в свое время настоящей сенсацией стал текст Валерия Лобко «История белорусской фотографии»⁵. Очень большую роль для понимания процессов, происходящих в белорусской фотографии, сыграли тексты Владимира Парфенка «История с фотографией»⁶, «Вместо предисловия: несколько спонтанных мыслей о фотографии»⁷.

³ См.: Харэўскі, С.В. Гісторыя мастацтва і дойлідства Беларусі / С.В. Харэўскі. Вільня, 2007.

⁴ См.: Фотография: Энциклопедический справочник / редкол. П.И. Бояров и др. Минск, 1992.

⁵ Лобко, В. «История белорусской фотографии» (<http://belarus-art.iatp.by/text/lobko.html>). Есть также вариант этой статьи на сайте «Фотоскоп» (<http://photoscope.iatp.by/history6.html#1>).

⁶ Парфенок, В. История с фотографией / В. Парфенок // http://partal.by/publications/istoriya_s_fotografiey_14.html.

⁷ Парфенок, В. Вместо предисловия: несколько спонтанных мыслей о фотографии / В. Парфенок // (<http://parfianok.iatp.by/bio-01.html>).

Наличие нескольких источников не решает, однако, ключевую проблему творческой фотографии в Беларуси — отсутствие какого-либо официального варианта ее истории, отсутствие того, что можно было бы назвать каноном. Безусловно, канон можно принимать или оспаривать, одобрять или критиковать, но он мог бы стать некоей точкой отсчета, которой на сегодняшний день просто нет. И, как результат, постоянно осуществляется интерпретация и реинтерпретация прошлого, возникают различные конкурирующие между собой версии. Очень показательна здесь дискуссия, которая разгорелась летом 2007 г. на самом массовом и популярном форуме белорусского Интернет-портала «Знята». Тема, которую так эмоционально обсуждали, была следующая: кого можно считать «легендой белорусской фотографии». Здесь как раз и столкнулись различные варианты истории и оценки исторических событий.

После этой дискуссии в качестве своеобразного решения проблемы была запущена веб-энциклопедия белорусской фотографии (<http://wiki.znyata.com>). Ресурс дал техническую возможность писать историю коллективно: каждый зарегистрированный пользователь мог создать свою страничку или дополнить уже существующую своей информацией, а также оставить комментарий на страницах, разрабатываемых другими пользователями. По словам администратора портала «Знята» Сергея Михаленко, «основная цель веб-энциклопедии — подробно и беспристрастно рассказать о прошлом и будущем фотоискусства Беларуси». К сожалению, ресурс так и не завоевал популярность, главным образом по причине того, что не все заинтересованные в его создании люди имеют доступ и навыки работы с компьютером и Интернетом. Однако сам факт возникновения этого проекта еще раз показал, насколько востребована на сегодняшний день эта написанная, «подробная и беспристрастная» история. При отсутствии исследователей, которые должны были бы этим заняться, фотографы готовы писать историю сами. Но, увы, как непосредственные участники событий, они не могут быть беспристрастны.

Я бы хотела привести один пример конкурирующих интерпретаций, который будет важен для темы

этой статьи. Последнее время в белорусской фотографической среде все чаще и чаще возникают разговоры о школе фотографии: есть или нет школа фотографии в Беларуси, когда она возникла, кто был ее основателем, какие события можно считать ключевыми.

Достаточно любопытна в этой связи статья фотографа Михаила Баразны «На пути к национальной школе», опубликованная в 2006 г. в первом номере журнала «Фотомэгия»⁸. Начало белорусской школы фотографии Баразна связывает с именем Яна Булгака, оставляя в стороне другие, уже известные для белорусской фотоистории имена, как, например, М. Наппельбаума, А. Прушинского, и аргументируя это следующим: «Однако нет никаких сведений о творческих дискуссиях того времени, переписке, встречах, сообществах и т.п., поэтому мы можем говорить лишь о некоторых интересных фотомастерах и их успехах, но не о зарождении белорусской фотографической школы». При этом, назвав Булгака родоначальником школы, Баразна уточняет, что «вспыхнувшая яркая творческая звезда не приведет за собой формирования национальной школы», потому что нужны исследования в области истории фотографии в Беларуси и фотокритика. Без этого, по мнению Баразны, мы не можем говорить о белорусской фотографии как о явлении. И так как подобных исследований еще нет, то нет и школы, и нет «белорусской фотографии» как таковой, а все фотографические активности, которые имели место, остаются не связанными друг с другом. По поводу 1980-х гг. автор пишет: это был «небывалый творческий взлет белорусской фотографии», но нельзя говорить о единстве внутри нее, можно только называть отдельные имена. И он выделяет Игоря Савченко, Андрея Шукина, Анатолия Клещука, Михаила Жилинского, Виктора Драчева, Сергея Плыткевича, Сергея Грица, Павла Тишковского, Валерия Федоренко. Национальная концепция художественной фотографии, по мнению Баразны, должна базироваться на национальной традиции, которую в свою очередь еще предстоит выявить и описать. И так, Ба-

⁸ Баразна, М. На пути к национальной школе / М. Баразна // Фотомэгия. 2006. № 1. С. 4–7.

разна оперирует понятиями «национальная школа», «национальная традиция», заявляет о необходимости вскрытия и концептуализации исторических фактов и, самое главное, отказывается видеть какое-либо единство в предшествующих фотографических активностях.

Свою точку зрения активно отстаивает фотограф Валерий Лобко, который полагает, что именно в 1980-х гг. благодаря деятельности неформальных творческих объединений и возникло то, что можно назвать «школой фотографии». 1980-е гг. стали тем временем, когда благодаря перестройке и сильному интересу Запада к современной (на то время) советской культуре белорусские фотографы сделали первые выходы на Запад. Белорусская фотография не только бралась для показа, но и получила свою первую концептуализацию со стороны западных критиков и кураторов. И они как раз и увидели, во-первых, самих минских фотографов, во-вторых, их творческую самостоятельность. Вот как начал свою статью к каталогу «Photomanifesto: Contemporary Photography in the USSR» (1991) искусствовед и художественный критик, редактор нью-йоркского журнала «Afterimage» (1990-95) Грант Кестер: «The Minsk artists foster a creative, diverse photographic dialogue that counters conformity. While operating outside of the mainstream of Soviet art and removed from its center in Moscow, they have created a flourishing cultural enclave»⁹. В этом альбоме собраны фотографии шестнадцати белорусских авторов: Г. Москалевой, И. Петровича, В. Качана, В. Шахлевича, И. Савченко, А. Малюкиной, А. Синяко, С. Кожемякина, С. Ковалева, В. Парфенка, Г. Родикова, В. Лобко, С. Сукавицина, А. Павлюця, А. Ильина, Г. Слабодского. А также выделяется имя Валерия Лобко как ключевого организатора и учителя. Ивона Сидорович в каталоге к выставке «Past — Future. The Point of Transition, Contemporary Photography from Minsk», которая проходила в Швеции в 1998 г., пишет: «In fact, almost all prominent Belarusian photographers

⁹ Kester, G. A Western View / G. Kester // Walker, (Joseph), (Christopher) Ursitti and (Paul) McGinniss. Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR. New York, 1991. P. 80.

have worked at this studio [Провинция. – С.П.] contributing to the creation of the national school of photography. The first triumph of the school was Photo Avant-Garde in Byelorussia exhibition, Moscow Cinema Center, 1990. After the exhibition most of the national and foreign art critics started treating Minsk photographers as an independent school...». Взаимодействие между западными кураторами и белорусскими фотографами в 1980-х – начале 1990-х – это отдельная тема исследования, и я не буду на ней здесь останавливаться. Приведенные примеры из опубликованных на Западе текстов показывают, на какой материал опираются фотографы, отстаивающие версию «первой волны» 1980-х. Тот факт, что кураторы выделили именно работы неформальных фотографов, не обратив никакого внимания на всю предшествующую деятельность фотоклуба «Минск», и позволил говорить о том, что именно с 1980-х начинается современная белорусская фотография и собственно белорусская фотошкола.

Безусловно, у старейшего в стране фотоклуба «Минск» оказалось немало защитников. Здесь ключевым аргументом стала организация серии выставок «Фотографики». Фотоклуб «Минск» был зарегистрирован в 1960 г., а в 1971 г. организовал крупную международную выставку под названием «Фотографика». Работы, показанные на выставке, отходили от канонов советского репортажа и открывали другую фотографию – творческую, где авторы выражали не интересы партии, а свой взгляд на мир. В своих воспоминаниях об организации этой выставки фотографы отмечают очень большое влияние чешского журнала «Фотография». Этот специализированный журнал по художественной фотографии печатался в Праге, выходил четыре раза в год и имел русскоязычную версию. В СССР журнал распространялся только через подписку. Достать его рядовому фотографу было тяжело, но добиться подписки для клубов – возможно. «30 лет на Союз оказывал влияние журнал “ФотоРевью” (...). “Очень мощно формировал представление”, – писал В. Лобко в статье “История белорусской фотографии”»¹⁰. Но еще более ярко

¹⁰ Лобко, В. История белорусской фотографии / В. Лобко // <http://belarus-art.iatp.by/text/lobko.html>

о значимости журнала высказался Юрий Васильев (директор фотоклуба «Минск» с 1978 по 1999 г.): «Это удивительно, что советские власти пропустили сюда эту бомбу. Они просто не понимали... Все, что было в Советском Союзе, обязано чешской школе и чешским журналам, которые, хоть и в небольшом количестве, но попадали сюда»¹¹. Также на одном из вернисажей в 2006 г. Юрий Васильев резюмировал свое представление о художественной фотографии: если в фотографии есть форма и содержание, то в творческой фотографии важна именно форма, важно то, что все сделано руками, и именно такое направление не приветствовалось в Советском Союзе. На мой взгляд, в этом и выражается позиция фотоклуба по отношению к советскому искусству, и в этом, как можно предположить, и была суть «Фотографик»: показать творческую фотографию, где форма доминирует над содержанием. Кроме того на «Фотографику» было приглашено множество гостей из союзных республик (более 200 авторов), в том числе из очень успешной в фотографическом творчестве Прибалтики, что дало возможность обменяться опытом и увидеть уровень соседей. Это было безусловным прорывом в развитии фотографии в Беларуси. После 1971 г. «Фотографики» повторялись еще несколько раз — в 1973, 1975, 1978, 1981, 1989 гг. Этот успех и активная деятельность фотоклуба «Минск» также способствовали тому, что практически во всех областных городах республики возникли фотоклубы, и фотолюбительское движение приобрело небывалый размах. В итоге эти факты позволяют сдвинуть временные рамки «первой волны» художественной фотографии как минимум на десяток лет назад.

Так что же можно считать основанием школы фотографии в Беларуси? Творчество Яна Булгака? «Фотографики»? Или неформальные «Творческие мастерские» 1980-х? На сегодняшний день есть несколько площадок, на которых фотографы могут высказать свои версии — журналы «Фотомания» и «Мастацтва», портал «Знята», персональные сайты фотографов и т.д. Однако какими бы разными ни были эти голоса, все они объединены общей чертой: это голос автора, борющегося за признание своего

¹¹ Из интервью с Юрием Васильевым (10 сентября 2006).

творчества. Для решения проблемы с написанием «подробной и беспристрастной» истории не хватает третьей незаинтересованной стороны, того самого академического исследователя, историка, искусствоведа, который помог бы рассудить спорщиков и поставить все точки над «і». И пока такой человек не появился, белорусские фотографы бдительно следят за деятельностью критиков, пишущих о белорусской фотографии, в надежде хоть как-то повлиять на результат. Именно в этом контексте я бы и хотела рассмотреть роль и место фотокритика в Беларуси сегодня.

МЕСТО АВТОРА И КРИТИКА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЛЯ

Некоторые говорят, что исследовать художественную фотографию в Беларуси пока не имеет особого смысла, так как еще не сформирован рынок фотографии, который бы расставил все на свои места. На мой же взгляд, белорусская фотография переживает сейчас важный и интересный этап своей истории и является поэтому увлекательной темой для исследования. Развитие технологий, появление дешевой цифровой фотографии, а также Интернета, сформировавшего запрос на большое количество изображений и давшего возможность обмена, вызвали всплеск фотолюбительского движения. Сегодня практически каждый стал производителем фотографических изображений, и нередко амбиции подталкивают человека развивать свое мастерство дальше. Появилось немало возможностей для самореализации. Например, по всему миру ведущие газеты открывают «горячие фотографические линии», принимая от читателей визуальные свидетельства любого качества. На мировом рынке фотография уже не борется за признание себя в качестве искусства. Различные фотографические проекты участвуют в конкурсах, получают высокую оценку экспертов и приносят хорошие денежные прибыли своим авторам: призер Hasselblad Award получает 500 тыс. шведских крон, а призер World Press Photo — 10 тыс. евро, на аукционах цена за одну фотографию может составлять несколько миллионов долларов!

Фотография, в том числе и художественная, стала хорошо продаваемым товаром. Интерес к фотографии растет, множится количество фотошкол, галерей, публикаций, обслуживающих эту область. Постепенно это становится реальностью и в Беларуси. Но пока рынок еще не сформировался, понять то, что происходит в белорусском фотографическом поле, к сожалению, не всегда легко. Зачастую мы имеем дело с различными альтернативными практиками, не вписывающимися в типичную экономическую прагматику. Но именно этим ситуация и интересна. Я бы хотела рассмотреть только небольшой сегмент местного художественного поля — взаимодействие между фотографом и критиком. Однако прежде необходимо сделать теоретическое отступление, чтобы описать общее устройство поля искусства. Я разверну эту тему с опорой на нескольких авторов — американского социолога искусства Веру Зольберг, французского социолога Пьера Бурдьё и польского социолога фотографии Томаша Ференса.

Прежде всего необходимо сказать, что социология позволяет обсуждать спектр тем, чрезвычайно важных для понимания специфики функционирования фотографии в обществе, и позволяет отойти при этом от уже набившего оскомину культа великого Автора, последовательно развиваемого традиционным искусствознанием. Социологический подход позволяет увидеть, что автор является только *одним из* игроков фотографического поля и сфера его влияния весьма ограничена. Для того чтобы фотография работала как полноценный культурный продукт, необходимо много *иных* условий, помимо простого желания автора.

В своей книге «Constructing a Sociology of the Arts» Вера Зольберг описывает дисциплинарные войны между гуманитариями и социологами искусства¹². Работа первых, в группу которых входят художественные критики, специалисты по истории искусств и эстетике, сосредоточена вокруг формального анализа произведения: используемые техники и средства, содержание, язык произведения, эстетические влияния других работ в рамках той же или

¹² См.: Zolberg, V. Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge University Press, 1990.

схожих традиций и т.д. При этом каждая работа, будучи описанной в терминах «красоты» и «совершенства», понимается как уникальный результат выражения авторского гения. Поскольку личность автора самым непосредственным образом отражается на стиле произведения, именно автор становится главной референцией, главной объяснительной причиной в рамках анализа. Так, шедевр создается Автором, произведение искусства существует ради самого себя, не выполняя никакой социальной функции и не имея никакого отношения к коммерческим интересам. Зольберг называет такой подход интерналистским или взглядом изнутри. Я не буду останавливаться на критике этого подхода и его некорректности в применении к фотографическим практикам, о чем в свое время прекрасно написала Розалинд Краус в статье «Дискурсивные пространства фотографии»¹³. Я обрисовала основные черты этого подхода, чтобы показать его недостаточность для понимания того, что происходит в сфере искусства. К сожалению, именно этот подход доминирует сейчас в сфере творческой фотографии в Беларуси, и за бесконечными «нахваливаниями» авторов-творцов культурные процессы, стоящие за каждым снимком, остаются неисследованными и непонятыми.

Социальные науки прежде всего стремятся контекстуализировать объект своего исследования, то есть рассмотреть феномен в неразрывной связи с тем социальным контекстом, в котором он возник. При этом анализ произведения искусства оказывается невозможным без анализа институциональных структур, истории, идеологии, политики, экономики. «Контекстуализация искусств является необходимым шагом, если мы хотим понять, как некоторые действия и объекты начинают определяться в качестве искусства, на основе чего выстраивается их иерархия, почему некоторые виды искусства оцениваются как лучшие по сравнению с другими»¹⁴. Большую роль здесь сыграла культурология (точнее, Cultural Studies) с ее принципиальной междисциплинарностью и,

¹³ Krauss, R. Photography's Discursive Space: Landscape/View / R. Krauss // Art Journal. Vol. 42. No 4, 1982. P. 311–319.

¹⁴ Zolberg, V. Op.cit. P. 192.

соответственно, возможностью использовать методы разных дисциплин для изучения отдельного объекта с самых разных сторон. Как правило, в культурологический анализ включена и социология. Об этой связи дисциплин подробно писала социолог Джанет Вулф в статье «Культурные исследования и социология культуры»: «Вклад социологии в исследование культуры состоит в том, что социологический подход сосредотачивается на институциях и общественных отношениях, а также на проблемах класса, статуса, гендера, национальности и этничности как составных элементах социальной дифференциации и ее исторической трансформации»¹⁵. Такое основательное подведение контекста под каждое отдельное произведение искусства и рассмотрение его скорее в качестве коллективного продукта, нежели только результата стараний индивидуального творца, Вера Зольберг называет экстерналистским подходом. Безусловно, он также имеет свои недостатки: в частности, нередко арт-событие не анализируется само по себе и рассматривается исключительно как симптом более общих процессов. Тем не менее именно этот подход я попытаюсь развивать, временно оставив в стороне какие-либо эстетические суждения.

В рамках социологического подхода искусство понимается как социальный конструкт, в создании которого принимают участие множество акторов и институций. Французский социолог Пьер Бурдьё предложил использовать понятие *поля* (поле экономики, образования, политики, культуры и т.д.) для описания конкретной социальной ситуации или контекста, функционирующего по своим собственным правилам, по-своему распределяющего властные отношения и тем самым приобретающего относительную автономию от других полей. Структура поля подвижна и в каждый данный момент определяется тем, какие позиции занимают действующие в этом поле агенты и в какие отношения они вступают между собой. Так, в поле искусства действуют авторы, критики, историки искусств, издатели, кура-

¹⁵ Wolff, J. Cultural Studies and the Sociology of Culture / J. Wolff // Invisible Culture. 1999. (http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/wolff/wolff.html).

торы, директора галерей и музеев, публика, покупатели и продавцы, коллекционеры, меценаты и т.д.

При этом сам объект (в нашем случае отдельная фотография) может быть произведен самостоятельно человеком, однако придать объекту статус произведения искусства в одиночку не получится, каким бы гениальным ни был автор и какими бы эстетическими качествами не обладал созданный объект. «Произведение искусства, — пишет Бурдье, — это объект, который существует в этом статусе только благодаря коллективной вере и признанию его в качестве произведения искусства»¹⁶. Иными словами, речь идет не об объективном существовании произведения или «шедевра», но о процессе наделяния некоего объекта таким статусом. Произведение искусства возникает только тогда, когда есть поддерживающий его дискурс, а для этого необходимо подключение других агентов поля.

Важной фигурой здесь оказывается критик. Именно критики и историки искусства в первую очередь ответственны за создание и поддержание дискурса об искусстве. Указывая на то, кто является художником, а кто нет, что является произведением искусства, а что нет, критик попадает в самый центр борьбы за власть. Включая и исключая определенных авторов и произведения, критик вносит свой вклад в формирование структуры поля искусства и художественного канона. Однако любой текст художественной критики становится декларацией как минимум двух вещей: это не только легитимация объекта в качестве произведения искусства, но и легитимация собственной позиции: критик демонстрирует свои суждения об искусстве, а также свое право говорить об искусстве, поскольку об искусстве не могут высказываться все, кто просто имеет некое мнение. За властную позицию критика также разворачивается борьба. «Агенты и институты сражаются за монопольное право на авторитетное определение круга лиц, имеющих право называть себя писателями или высказывать суждения о том, является ли кто-либо писателем»¹⁷.

¹⁶ Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production* / P. Bourdieu. Columbia University Press, 1993. С. 35.

¹⁷ Бурдье, П. Поле литературы / П. Бурдье // Новое лите-

Второе важно понятие, описывающее функционирование поля искусства, — это символический капитал, или объем накопленной репутации, известности, славы, признания и т.д. Понятно, что статус произведения искусства и символический капитал взаимосвязаны. Однако критик, который участвует в наделении произведения этим статусом, также должен обладать символическим капиталом, чтобы иметь власть и право на суждение. Вводя нового автора или новую работу в контекст искусства, критик как бы инвестирует часть своего символического капитала. И, соответственно, без этого капитала голос критика теряет всякое значение. Как ни странно, частично этот капитал приобретается через сам акт посвящения нового автора в сферу искусства, потому что при этом критик утверждает свою роль эксперта, имеющего право посвящать.

Польский социолог Томаш Ферес в своей книге «Fotografia – dyletanci, amatorzy, artyści» (2004)¹⁸ исследует современные практики использования фотографии в Польше. В частности, применяя теорию Пьера Бурдьё, он описывает типичные социальные траектории фотолюбителей и профессионалов. Оказывается, что, несмотря на безусловную важность самообразования и самостоятельного поиска своего места в искусстве, все респонденты указывали на принципиальную значимость социального подтверждения их работ: ключевыми событиями в их творческом пути становились участия в конкурсах, выставках и первые публикации их работ.

Первую группу фотолюбителей Ференс назвал «наивными фотолюбителями» (fotoamatorzy naiwni). Фотографирование для них — не самоцель, а всего лишь один из способов провести свободное время. Желание фотографировать, как правило, вызывают какие-либо внешние обстоятельства — путешествие, отпуск, праздник, семейная встреча и т.д., поэтому снимки их имеют эстетику и тематику типичных туристических, семейных фотографий. В объектив попадают близкие родственники и друзья. Отношение к снимкам всегда очень эмоциональное. То, что

ратурное обозрение. № 45. 2000. С. 22–87.

¹⁸ Ferenc, T. Przestrzenie Fotografii. Antologia tekstów / T. Ferenc, K. Makowski (red.). Jydcz, 2005. S. 462.

изображено, оказывается более важно, чем технические аспекты фотографии. При этом наблюдаются попытки найти необычную точку съемки, игру света и тени, зафиксировать разные события в духе репортажных фотографий. Наивные фотолюбители не проявляют особого интереса к выставкам, однако при этом охотно высылают свои фотографии на конкурсы. Интересует их при этом главным образом то, как прокомментируют их работы профессиональные фотографы и критики. На этом этапе фотолюбителям очень нужно поощрение и одобрение. Именно после этого первого социального признания наивный фотолюбитель убеждается в том, что его творческая активность имеет какую-то ценность, и начинает думать о том, чтобы учиться и заниматься фотографией профессионально.

Следующая группа, которую выделяет Ференс, это фотолюбители, для которых фотография превратилась в страстное увлечение (*fotóamatorzy pasjonaci*). Всех их объединяет то, что они уже учатся фотографии на специализированных курсах, в школах, клубах. Для них появилась ценность в фотографии как таковой независимо от тематики. В своих работах они охотно экспериментируют, начинают понимать роль света, сами планируют сцену, устраивают фотосессии, покупают штатив для экспериментов с выдержкой и т.д. При этом повторяют, что им еще не хватает мастерства и что они хотят подучиться в каких-либо школах более высокого уровня. Зачастую очень скептически настроены по отношению к профессиональной фотографии, так как не хотят заниматься рекламой, не хотят делать то, что им не нравится. Фотография остается для них чем-то очень личным. Эти фотолюбители также охотно участвуют в конкурсах и для них также важны комментарии членов жюри. Однако, так как они уже достигли значительной степени самостоятельности в своем творчестве, мнения экспертов интересны для них настолько, насколько их можно сравнить, сопоставить с мнением своих учителей и других критиков, насколько в этих комментариях можно услышать интересные подсказки и рекомендации. Просто участвовать в конкурсах уже недостаточно: страстные фотолюбители настроены только на победу. Именно

поэтому эта группа, как правило, занимает призовые места, их фотографии попадают на выставки и в каталоги.

И, наконец, третья группа фотолюбителей — те, кто уже принял решение заниматься фотографией профессионально (*fotoamatorzy aspirujący do profesjonalizmu*). Они целенаправленно делают себе карьеру в мире фотографии: участвуют в конкурсах, выставках, публикациях. Как правило, учатся в какой-либо школе под руководством фотографов-профессионалов. Предельное внимание уделяют техническому качеству фотографии. Уже выбрали для себя направление: мода, реклама, репортаж, арт-фотография, фотография на заказ (*fotografia usługowa*). Многие уже нашли свой собственный стиль. Внимательно отслеживают, что делается в мире профессиональной фотографии. С этой целью посещают много выставок и регулярно читают специализированные издания. Гораздо лучше, чем все другие фотолюбители, ориентируются в истории фотографии, творчестве отдельных фотографов, текущих популярных направлениях фотографии. Приобретают необходимые для любого профессионала знания о различных традициях, эстетиках и стилистиках. Однако еще не все представители этой группы фотолюбителей уверены, что у них получится зарабатывать фотографией на жизнь.

Итак, мы видим, как с ростом профессионализма меняется отношение фотографов к критикам: от простой необходимости одобрения до целенаправленного накопления позиций в CV. Томаш Ференс также провел серию интервью с фотографами-профессионалами: теми, кто уже сделал себе карьеру в сфере искусства. Многие подчеркивают, что их полноценному вхождению в поле способствовало знакомство с каким-либо авторитетом, «социологически значимым Другим», который помог, представил, иными словами, инвестировал в них свой символический капитал: куратор, профессиональный фотограф. В случае старшего поколения, заставшего время Польской Народной Республики, единственным способом войти в официальное поле фотоискусства было вступление в Союз фотографов (ZPAF).

На взгляд Ференса, творческие перипетии фотографов показывают, как динамично меняется поле искусства и как много неопределенности в его структуре. Об этом пишет и Бурдьё: «Именно в силу того, что литературное и артистическое поле представляет собой одну из неясно очерченных областей в социальном пространстве и предлагает плохо определенные “посты” (не “готовые”, а такие, которые еще предстоит учредить, и потому крайне эластичные и не предъявляющие слишком строгих требований), а также карьерные пути, размытые и полные неясностей (в отличие от бюрократических карьер, предлагаемых, например, университетской системой), оно притягивает и собирает агентов, совершенно различных в своих свойствах и диспозициях, а следовательно, и в амбициях»¹⁹. Текущая позиция фотографа определяется объемом накопленного им символического капитала, то есть признанием его в качестве художника, капитала, который нужно поддерживать и который может быть оспорен в любой момент.

В поле, в котором главная ставка сделана на символический капитал, значимость позиций, способствующих его накоплению, принципиальная. Продавцы, историки искусства, коллекционеры и критики занимают такую позицию, участвуя в наделянии произведения смыслом и ценностью. Однако каким образом они совершают эту операцию? Бурдьё указывает на существование особого языка:

«Пока живопись оценивается в единицах площади и времени, затраченного на работу, или с точки зрения качества и цены использованных материалов, будь то золото или голубой ультрамарин, художник существенно не отличается от маляра. Поэтому одним из наиболее важных изобретений, сопровождающих возникновение специфического поля, несомненно, является создание художественного языка. В первую очередь, это способ называть самого художника, говорить о нем, о природе его работы и о способах вознаграждения за нее, благодаря чему вырабатывается автономное определение собственно художественной

¹⁹ Бурдьё, П. Поле литературы. С. 22–87.

ценности, несводимой в таком ее качестве к исключительно экономической стоимости»²⁰.

Рассмотрим подробнее практики легитимации и «способы говорить» об искусстве фотографии в Минске.

ПРИЕЗД А. ЛАПИНА КАК СОБЫТИЕ

В начале декабря 2007 г. белорусскую столицу посетил московский критик фотографии, автор популярной книги «Фотография как...» Александр Иосифович Лапин. Он прочитал лекцию о своем видении фотографии и провел два мастер-класса, где проанализировал работы минских фотографов. Во-первых, я бы хотела в общих чертах описать содержание теории Лапина²¹. А во-вторых, остановиться на том, какую реакцию вызвал этот приезд среди минских фотографов и почему.

Книга А. Лапина «Фотография как...» посвящена анализу композиции в фотографии. Опираясь на стандартную искусствоведческую терминологию, Лапин тем не менее старательно отделяет себя от искусствоведения, выстраивая некий «более правильный» подход к пониманию фотографии. На его взгляд, искусствоведы и все другие критики фотографии совершают одну и ту же ошибку: используют изображение для того, чтобы показать свою эрудицию, выразить свое эмоциональное состояние, но фотография при этом, как правило, остается неопианной, непонятой, неоцененной. «Что, собственно, хочет сказать обычный человек, когда говорит: “Мне эта фотография нравится”? Да все, что угодно, кроме главного — хороша или плоха сама фотография»²². Лапин ставит перед собой цель показать, как нужно делать «максимально объективный анализ» для объ-

²⁰ См.: Бурдые, П. Исторический генезис чистой эстетики / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

²¹ Более подробно на эту тему я писала в статье «Философия фотографии, или «зачем вам это?!», размещенной в электронном журнале «Новая Европа» (<http://n-europe.eu/content/index.php?p=3697>).

²² Лапин, А.И. Фотография как... / А.М. Лапин. М., 2003. С. 227.

ективного разделения фотографий на плохие и хорошие.

Безусловно умная и полезная книга Лапина интересна мне прежде всего как теория, описывающая в том числе и взаимоотношения критика и фотографа. А связывает Лапин этих двух акторов фотографического поля через понятие «шедевра». Шедевр понимается Лапиным как неоспоримо, объективно хорошая фотография, которая сохраняет этот статус во все времена и во всех ситуациях. Есть законы восприятия и правила композиции, зная которые фотограф может создать объективно интересный и красивый снимок. Проблема, однако, состоит в том, что не все люди обладают достаточной чувствительностью («культурным капиталом», в терминологии Бурдьё), чтобы оценить по достоинству эстетические качества фотографии. Этой чувствительностью может не обладать даже фотограф. Интуитивно ухватив какие-то сюжеты во время съемки, он может совершить ошибку во время последующего анализа и отбора уже готовых фотографий, не распознав среди своих снимков «шедевров». И именно критик становится человеком, в обязанности которого входит умение увидеть настоящую фотографию. Увидеть и объективно обосновать это. «Именно критик или искусствовед может объяснить автору смысл его фотоработы, если тот сам его не понимает. К сожалению, следует признать, такое случается довольно часто, не всякий фотограф дает себе труд разобраться в своих работах, выбрать из них лучшие, а тем более понять, о чем они говорят. Но тем самым критик берет на себя большую ответственность, его разбор фотографии должен быть доказательным и опираться на реально существующие детали или изобразительные элементы фотоснимка»²³. По Лапину, фотограф создает свои снимки зачастую иррационально, следуя некоему импульсу, интуиции. И поэтому фотограф практически никогда не может объяснить, почему была сделана та или иная фотография: «самый лучший фотограф — немой фотограф»²⁴. Только критик может увидеть смысл и ценность работы, может объ-

²³ Лапин, А.И. Фотография как... С. 245.

²⁴ Там же. С. 228.

яснить фотографу, сделал ли он хорошую фотографию, шедевр или же его снимки ничего не стоят.

Интересен тот факт, что в поле искусства Лапин выводит только три действующих лица — фотографа, критика и тот самый «шедевр», который может быть или не быть. Как и Томаш Ференс, Лапин приводит классификацию различных фотографов, исходя из их творческих траекторий:

«Диаграмма 1. Очень посредственный фотограф, который случайно раз в жизни сделал значительную работу. Так что судить о нем по этой работе нельзя.

Диаграмма 2. Ровный, стабильный профессионал, не опускается до банальности, но и не поднимается выше своего уровня. Он не подведет, но и не сделает ничего яркого, запоминающегося. Никакого роста.

Диаграмма 3. Хороший фотограф, которому удалось сделать несколько работ высочайшего уровня. Тенденция к росту.

Диаграмма 4. Очень хороший фотограф, средний уровень здесь гораздо выше, но у него временный застой.

Диаграмма 5. Вот что останется от фотографа, всего несколько работ, по ним и будут судить о его творчестве»²⁵.

Как видно, описание этих траекторий очень редуцировано и подается в совершенно другой терминологии, нежели у Ференса. Сделает или не сделает фотограф «одну значительную работу в своей жизни», зависит исключительно от его внутреннего потенциала. Роль контекста (со всеми другими участниками поля искусства), в котором работает фотограф, не принимается во внимание. Упрощая, можно сказать, что, по Лапину, фотограф может сидеть на необитаемом острове и творить «шедевры».

«Фотография как...» (2003) уже давно распространяется в Минске как в отсканированном, так и в бумажном виде. И можно сказать, что наряду с русским переводом «Camera Lucida» Р. Барта (1997) она является одной из самых читаемых книг по фотографии. Именно популярность этой книги стала

²⁵ Лапин, А.И. Фотография как... С. 171.

одной из причин, по которой минские фотографы решили пригласить Александра Лапина для проведения лекции и мастер-классов. Однако в белорусском фотографическом контексте этому приезду придали гораздо большее значение.

Если говорить о состоянии местной фотокритики, то, пожалуй, нужно начать с того, что на сегодняшний день в Беларуси нет ни одного специализированного издания или Интернет-проекта, целиком посвященного арт-фотографии и могущего регулярно предоставлять читателям некое *экспертное* знание, как это делают, например, польский кварталник «Fotografia», ежемесячный журнал «Biuletyn Fotograficzny», портал Fotopolis.pl. Также в Беларуси нет ни одного человека, который бы занимался фотографической критикой и теорией на академическом уровне, как, например, в Польше Marianna Michalowska, Adam Sobota, Slawomir Sikora, Tomasz Ferenc, Krzysztof Jurecki и др. То есть, нет критика фотографии, который бы имел определенный багаж знаний в области истории искусств, истории фотографии, техники и теории фотографии, имел бы представление о современных художественных процессах и при этом регулярно (!)²⁶ публиковал свои тексты, реагируя на текущие события и даже создавая эти события. Критик с достаточным объемом культурного и символического капитала, критик, чье суждение о фотографии могло бы восприниматься как экспертное.

Тем не менее это не значит, что фотокритика в Беларуси отсутствует напрочь. В каком-то объеме и формате она есть, будучи при этом рассредоточенной по разным ресурсам и имея спорадический характер. Так или иначе разные люди подключаются

²⁶ Один из ресурсов, который мне часто приводят в пример как образец белорусской фотокритики высшей пробы, называется photoscope.by – интернет-журнал под редакцией фотографа В. Парфенка, посвященный «проблемам фотографии и визуальной культуры Беларуси и всего мира». Журнал действительно содержит хорошую подборку аналитических статей, продублированных к тому же на английском языке, однако главная страница сообщает, что последнее обновление в журнале делалось в 2003 г. Иными словами, журнал уже превратился в архив и не предлагает читателям ничего актуального.

к фотокритике, пишут тексты и высказываются о фотографии. Сформировалась даже группа людей, востребованных в фотографическом сообществе именно как критики фотографии, хотя никто из них не специализируется на фотокритике, не фокусирует на фотографии свою активность, не занимается этим регулярно. Это люди, которые уже имеют имя, известность, авторитет, иными словами, достаточный символический капитал, который они заработали в других, не связанных с фотографией областях. И, выступая как критики или кураторы фотографических проектов, они инвестируют часть своего символического капитала в эту пока еще формирующуюся область искусства. Итак, экспертное знание в фотографии отодвигается на второй план, по сути, оно пока еще никого не интересует.

В этой ситуации дефицита критики любое суждение об искусстве не приобретает ценность автоматически. Иными словами, если экспертное и неэкспертное знание остается неразличимым, если говорить может каждый, то критик теряет свою властную позицию. Властная позиция критика и, соответственно, ценность его слова держатся на иерархии, установленной в художественном поле. В Беларуси же этой иерархии пока нет. Слово критика противопоставляется отсутствию слова вообще. То есть о выставке или кто-то высказывается, или не высказывается никто. Нет никакой конкуренции мнений, борьбы оценок, реакций, суждений. И в этой ситуации фотографы, постоянные активные участники поля, взяли на себя часть функций, которые им как авторам изначально не принадлежали: функцию наделения критика статусом.

Фотограф, выставляющий свои работы, или организатор выставки может просидеть в полной медальной тишине (вариант, который случается в Минске чаще всего) или может попытаться сделать из выставки некое Событие. Для этого необходимо не только пригласить телевидение, журналистов, но и заказать яркий запоминающийся текст у критика, которого фотограф выбирает себе сам. У этого сценария нет классической альтернативы, когда некая институция (галерея, издание, заведение) решала бы, является ли данная выставка событием или нет, не

обязательно при этом учитывая мнение самого фотографа. Например, если бы была некая выставочная площадка, проведение выставки на которой автоматически наделяло бы показанные работы знаком качества. Или если бы был журнал, дающий ежемесячные обзоры выставок и публикаций, где редакция принимала бы решение, о чем писать или не писать, составляла бы некий рейтинг событий, формировала бы свою собственную систему приоритетов. Но, просматривая различные белорусские ресурсы о текущих событиях в области художественной фотографии, я как раз не вижу никакого рейтинга событий. Выставку Прокудина-Горского, Баухауза или даже выставку Яна Булгака информационные ресурсы могут просто проигнорировать. И наоборот, выставка учебных работ начинающих фотографов может получить беспрецедентный медийный резонанс, только потому что такова была инициатива организаторов. Таким образом, если функция куратора, критика, искусствоведа включала в себя установление ценности произведения, то в Беларуси эту функцию взяли на себя сами фотографы.

Если следовать модели Бурдые, то критик должен не только наделять произведение смыслом и ценностью, но и совершать отбор путем включения и исключения работ. И поэтому критик имеет право высказываться о произведении как положительно, так и отрицательно. Наблюдая же за отношением к критику в контексте Беларуси, я все чаще задаю себе вопрос: а имеет ли критик право критиковать? Как мне кажется, в белорусской фотографической среде в этом праве критику отказывают. Во-первых, отказывают, потому что могут отказать: критик еще не занимает властной и независимой позиции. Во-вторых, отказывают, потому что сам уровень фотографии очень невысок и критика одного автора может повлечь за собой критику всего поля. Поэтому роль критика сводится сегодня только к легитимации: утверждению того, что данное произведение действительно является достойным, что белорусская фотография еще жива и бодро смотрит в будущее.

Именно в этой ситуации, когда фотографы сами выбирают себе критика, а не критика выбирает фотографов и фотографию, когда критик может только

утверждать, но не отрицать, и был приглашен Александр Лапин. В августе 2007 г. на сайте «Знята» был запущен форум «Встреча с легендой»²⁷, призванный выяснить, кого из критиков минские фотографы хотели бы услышать. Конечно же, среди альтернатив Лапину называли ряд имен местных фотографов старшего поколения, которые могли бы выступить в роли критиков-экспертов. Однако было очевидно, что от приглашенного гостя ожидалась не только демонстрация экспертного знания. Обсуждение длилось несколько месяцев, и при прочтении его у меня создалось впечатление, что, приглашая Лапина, фотографы осознанно или несознательно захотели повторить события конца 1980-х гг., когда минская фотография была открыта зарубежными критиками. Местные фотографы-критики не смогли конкурировать с Лапиным, потому что не обладают достаточным символическим капиталом, чтобы спасти, «вытащить» белорусскую фотографию. Они не могут инвестировать в нее, потому что сами еще нуждаются в инвестициях. Кроме того, местные критики и фотографы уже ангажированы в те или иные интерпретационные версии истории белорусской фотографии, поэтому важно было обратиться к третьей, незаинтересованной стороне.

В ситуации, когда у арт-фотографии нет своей (написанной) истории, нет поддержки со стороны государства, нет авторитетной критики, нет признания и известности за рубежом, Лапин мог показаться панацеей от всех бед. Имея известное имя и высокий авторитет в фотографической среде, Лапин мог бы заново «открыть» белорусскую фотографию. Именно на это, как кажется, были сделаны ставки. Однако этого не произошло, потому что, ознакомившись с корпусом представленных работ, московский критик высказался очень негативно об уровне современной художественной фотографии в Беларуси. Он выделил даже не несколько авторов, а всего лишь несколько снимков, посоветовав все остальное выбросить как несоответствующее статусу искусства.

Безусловно, такая реакция авторитетного критика не была предсказуема и вызвала не просто разочарование, но и глубокую фрустрацию. Открыто,

²⁷ <http://forum.znyata.com/viewtopic.php?t=2530&start=0>

не стесняясь, фотографы корили себя за непростительно низкий уровень собственных работ. Вот несколько примеров этих высказываний²⁸:

Плюхаемся мы в своём полесском болоте, похваляем друг друга...Сегодня была возможность взглянуть на себя со стороны.

Мы потому шедевров и не видим, что никто до сих пор нам по башке крепко не дал.

Каждый прочувствовал свой уровень фотомастерства на своей шкуре и сейчас по норкам зализывает раны.

Тут в мозгах такие потрясения, просто первая белорусская фотографическая революция.

На мой взгляд фотографическая общественность Беларуси сейчас разделится на тех, кто БЫЛ на Лапине, и кто не был.

Это событие (Лекция и т.д.) имеет более глубинный смысл — для чего мы живем, почему и т.д.... можно продолжить до бесконечности...Скорее всего это была задана точка отсчета, начало координат..

Как контрольный в голову — наповал....

Как могло случиться, что негативная оценка Лапина оказалась неожиданностью? Разве сам фотограф не способен определить уровень и состояние своего творчества, например, через сравнение с коллегами внутри страны и за рубежом? Создается впечатление, что Лапин оказался первым человеком, который задал серию «неловких» вопросов, касающихся творческой идентичности: какого рода фотографию ты делаешь? какую тему в фотографии разрабатываешь? как и какими фотографическими средствами пользуешься? какие вопросы остались

²⁸ Форум «Лапин А.И. / обсуждение» <http://forum.znyata.com/viewtopic.php?t=3308&start=0>

для тебя нерешенными? На форуме много раз прозвучала фраза: «Лапин заставил нас задуматься».

Таким образом, приезд Лапина стал не просто визитом некоего критика, но настоящим Событием в местном фотографическом сообществе, если принимать во внимание, как к этой встрече готовились, какие ставки на нее ставили и как болезненно переживали поражение. Для меня, как исследователя фотографии, этот приезд и сопутствующие ему дискуссии помогли увидеть множество проблем, которые переживают арт-фотографы в Беларуси на современном этапе. Несмотря на большое количество конкурсов, выставок и публикаций, белорусская фотография в целом остается в пассивном состоянии ожидания своего признания и одобрения. Полагаются при этом не на внутренние ресурсы, а на внешние инвестиции.

Еще одна проблема, на которую я также хотела бы обратить внимание, также проявила себя в ходе форумных обсуждений. Было немало высказываний, выражающих неудовлетворенность состоянием фотокритики в Беларуси. Например:

Вы считаете, есть кому внятно прокомментировать (проанализировать) снимки в Минске? То есть дать не свое видение и собственное субъективное мнение. А хороший, грамотный анализ? Проблема, мне кажется, и сводится именно к этому, что просто нет у нас фото критиков а-ля Лапин.

О какой такой «творческой фотографии» можно говорить, когда нет никакого социума и никакой внятной обратной связи — кураторов, внятного обсуждения выставок, внятного их проведения, вообще никакой дискуссии?

Вот она, обратная связь, без нее никак, скушно-сс. Ну, выставлюсь я на Зняте, или на Фотографере, или в Доме Фото, или в Подземке. Ну, напишут три чела «нра», три «не нра» и один «отстой». Что толку-то с этого? для меня как для автора?

Несколько раз повторялась идея о том, что комментирование фотографии до Лапина возможно было только на фотоблогах, как, например,

www.photosight.ru, www.photoline.ru, www.photo-club.by, где, как известно, процент серьезных комментариев по отношению к типичным кратким форумным репликам не велик. Была высказана критика и в адрес фотоклуба «Минск», который далеко не всегда может оказать фотоаграфам квалифицированную помощь. Практически не было названо ни одного имени фотографа, чьи комментарии оказались бы для кого-то решающе ценными, учителя, который бы регулярно помогал преодолевать творческие и технические проблемы.

Из всего этого можно сделать вывод, что, говоря о неудовлетворительном состоянии художественной критики, фотографы все же имели в виду фотографическое образование, полноценное образование, которое дало бы фотоаграфам не только технику фотографирования, но и способствовало бы нахождению собственной творческой идентичности: изучение истории искусств, истории фотографии, анализ современных тенденций, работа над индивидуальными проектами, изучение арт-рынка, изучение разных техник, разных жанров, анализ композиции и т.д. Иными словами, можно предположить, что проблемы, которые переживают сейчас фотографы, связаны не с тем, что их выставки недостаточно комментируются критиками, а с тем, что их работы недостаточно комментируются их учителями. Я намеренно различаю здесь эти два разных вида комментария, поскольку они производятся разными игроками поля искусства и служат разным целям. Таким образом, в данный момент в поле белорусской художественной фотографии от критика ожидается двойная роль: не только помощь в продвижении фотографии, но и роль учителя фотографии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель этой статьи заключалась не только в том, чтобы высказать ряд критических замечаний по поводу состояния художественной фотографии в Беларуси, но и в попытке обрисовать перспективы социологического анализа этой области. Наиболее уместной здесь видится теория Пьера Бурдьё, описанию и примерам использования которой была

отведена значительная часть. Суммируя наиболее важные и интересные находки моего двухгодичного исследования, эта статья также призвана была залатать пробел в области академического осмысления белорусской арт-фотографии. Большое количество тем, являющихся принципиально важными для понимания процессов, происходящих в области искусства в постсоветской Беларуси, никогда не будут высказаны их непосредственными участниками. Требуется установление значительной пространственной и аналитической дистанции, чтобы эти темы и проблемы увидеть, описать и проанализировать.

В качестве ключевой особенности белорусской художественной фотографии, на мой взгляд, нужно назвать факт отсутствия написанной истории. Именно с этим связано большое количество проблем и именно это является главным тормозом развития фотографии. Под написанной историей я имею в виду не просто некую хронологию, но скорее серию основательных исторических исследований, которые должны быть дополнены искусствоведческим анализом творчества ключевых авторов. Без этого важного шага невозможно оценить внутренний ресурс поля фотографии, без этого шага каждый новый фотограф будет поддаваться соблазну начать историю с самого себя, без этого шага всегда будет оставаться надежда на чудо «открытия» белорусской фотографии кем-то извне. Однако исследовательские процессы тормозятся не только по причине сложности темы и ее недостаточной популярности в академии, но и по причине недостаточной открытости самих фотографов, которые не всегда способны увидеть выгоды долгосрочных исследовательских проектов и относятся к ним скорее с большим подозрением. Фигура исследователя в этом еще слабо сформированном поле воспринимается как некая экзотика.

Не менее проблематична и фигура критика. Сами фотографы, то есть создатели произведений, пытаются установить свои собственные критерии оценки и легитимации своего собственного творчества, тщательно огородившись при этом от всего, что может им в этом помешать. Работа критика понимается лишь в двух вариантах: или это заказанные тексты, или это тексты, написанные «от души и без внутренних мо-

тивов», то есть не заказанные и не оплаченные, но тем не менее остающиеся пафосно-одобрительными. В результате вся текстовая продукция об актуальном белорусском фотографическом искусстве имеет исключительно положительный характер, создавая тем самым некий оазис благополучия. Не потому ли резкие отзывы московского критика А. Лапина вызвали такую фрустрацию, что сообщество, усыпленное верой в свое благополучие, было совершенно не готово услышать неодобрение ни в каком виде? И, может быть, белорусские фотографы потому так неохотно двигаются в направлении участия в международных выставках за пределами Беларуси, что осознают невозможность навязывать внешним критикам и кураторам свои представления о том, что считается, а что не считается искусством? Поле искусства так же немислимо без борьбы и конкуренции, как и все другие сферы общественной жизни, проблема, однако, в том, что в Беларуси эта борьба во многом остается имитацией борьбы.

2008

БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА: ВРЕМЯ НОЛЬ

*«Я убил бы того, кто писал нам
с тобой диалоги...»*

Группа «Сегодня ночью»

Ситуация «начала века» предельно символична. Три нуля после двойки можно читать как возвращение счетчика «ленты культуры» на нулевую отметку. Культура, дубль два. Однако игра с цифрами здесь лишь способ обозначить абсолютно очевидную исчерпанность эвристического потенциала того, что мы воспринимаем в качестве культурных ценностей. «Все больше бумаги, все меньше риса», как сказал Иосиф Бродский в другое время и по поводу иной культуры.

Независимо от того, какую линию движения в пространстве современной культуры мы выбираем — снисходительно-отчужденной игры с масскультом, восторженного освоения маргинальных откровений Гурджиева и Кастанеды либо безнадежно-романтического поиска «утраченной духовности», — сама возможность движения-смещения-бегства говорит о распаде привычной иерархии культурных образцов.

Культурные каноны, умирая, остаются в пространстве культуры как хлам, мусор, trash. Нулевой уровень культуры — пласт отчужденных культурных продуктов в отсутствии их системной организации. Жизнь под обломками идеологий, жизнь на свалке. Наверное, именно это зовется кризисом. Небо молчит. Там тоже кризис.

Письмо возможно либо когда лист чист, либо когда его актуальная заполненность для нас не имеет смысла. Движение в культуре — палимпсест,

письмо поверх написанного другими. Но к нашей культурной ситуации это, кажется, не относится. Здесь время почти не движется.

Мы живем на стройплощадке «долгостроя» по имени Новая Белорусская Культура. И то, что кажется стабильностью, на деле имеет все признаки культурного кризиса.

Культурный кризис — это, прежде всего, распад устоявшихся форм самоидентификации в культуре. Кризис — это когда мы не знаем, что делать с культурой, и не понимаем, что она делает с нами.

Список его основных составляющих достаточно очевиден:

1. Разрушение естественного цикла культурной динамики, выражающееся в разрыве прежней связи между практическим, ценностно-нормативным и общемировоззренческим уровнями культуры. Движение новых идей от маргинальных экспериментов к оформлению в качестве культурного образца в сфере элитарной культуры и последующему превращению его упрощенного варианта в канон массового сознания нарушается, поскольку главной задачей «большой» культуры становится самосохранение.

2. Приостановка процесса смены поколений культурной элиты. Расширение влияния элиты конформистов и «пенсионеров».

3. Тотальная мифологизация культурной среды. Отсутствие притока свежих идей и оригинальных культурных текстов компенсируется интенсивно-истеричной апологетикой существующего порядка или столь же эмоциональной его критикой. Происходит оформление «аномального знакового пространства», создающего искаженный, фантомный облик дуальной реальности. Это расширенное воспроизводство конкурирующих мифов. Движение такой культуры есть «захламление» среды, а сама культура все в большей степени становится «мусорной».

4. Стихийные сдвиги в низовой «профанной» сфере, возникающие как реакция на паралич «большой культуры». Спонтанный поиск новых языков культуры и форм бытия-в-культуре.

Кризис культуры существует, если мы с этим согласны. Проблемы возникают, когда мы убеждаем

себя, что «мусорная культура» патологична. В этом случае интеллектуальная работа неизбежно приобретает ореол гуманитарной акции по спасению утраченного рая. Между тем все не так трагично.

КУЛЬТУРА IN TRASH

В нашем понимании термин «мусорная культура» не несет в себе негативной оценки тех или иных культурных текстов. Речь идет лишь о двух принципиальных особенностях: невостребованности массовым потребителем или исключенности из сферы потребления, а также отсутствию четких принципов систематизации данного материала. Что, в принципе, предполагает бесконечное число возможных «мусорных» комбинаций. Поэтому территория «мусорной культуры» есть поле свободной игры с аксиологически очищенным культурным материалом. Можно без особых усилий получить доступ к набору «иных» культурных стратегий и жизненных практик различных стран и эпох — от первобытного шамана до латиноамериканского партизана, от повстанца Калиновского до лондонского панка.

«Мусор» — своеобразный набор чистых возможностей, палитра культуротворчества. Такой архив создает условия для ролевых культурных экспериментов, построения собственной культурной среды из заимствованного материала. Это стратегия старьевщика.

В то же время «мусорная культура» — не синоним масскульта или «дешевки». «Мусор» — за гранью сиюминутного общественного интереса, масскульт по определению в центре внимания «простецов». Тиражируя посредственные культурные продукты, современный рынок культуры захламляет нашу жизнь, заполняет ее псевдозначимыми объектами. В нарастающем агрессивном потоке «шумов культуры» (Ст. Лем) сознание потребителя начинает работать в режиме пейджера, который при получении определенного количества сообщений начинает автоматически стирать самые первые.

Интенсивное усвоение постоянно обновляющихся продуктов масскульта тем самым приводит в действие механизмы вытеснения из сознания адресата несо-

вместимой с ними или просто «устаревшей» информации. Таким образом, рост захламленности культурной среды способствует переходу все большего числа культурных продуктов в разряд «мусора». И здесь принципиальное различие: хлам есть актуальная псевдоценность, мусор же — уже отработанный материал, итог потребительского цикла. Его статус маргинален, поскольку «мусор» одновременно и присутствует в культуре, и находится за пределами наличной системы ценностей.

При этом следует заметить, что жесткое деление «ценности — мусор», предложенное Борисом Гройсом в его тексте «Стратегия инновации», является приемлемым лишь в частном случае монокультуры авторитарного типа. Растущая «мозаичность» глобальной культуры постиндустриального общества предполагает принципиальный плюрализм субкультурных миров, множественность их ценностных установок и, как следствие, крайнюю размытость и изменчивость того, что в каждом конкретном случае можно обозначить как «мусор».

Поэтому следует уточнить нашу трактовку «культурного мусора»: «мусорный» статус в каждой конкретной ситуации получают культурные объекты с полностью утраченной аксиологической значимостью, независимо от их происхождения, содержания и степени сложности.

Однако девальвированные культурные ценности не исчезают, подобно тому как пустой по смыслу речевой поток не есть молчание. «Мусорные» культурные программы по-прежнему продолжают воспроизводиться и присутствовать в культуре как «шумовой фон» социально значимых текстов. Это значит, что любой адресованный нам message прорывается к адресату сквозь поток «мусорных» псевдотекстов. Культура работает в режиме глушителя тем агрессивнее, чем ярче и оригинальнее голос автора.

Чтение в этом случае предполагает труд дешифровщика и реставратора, поскольку смысл послания всегда искажен шумом культуры. Оно неизбежно «захватано» другими. В предельном случае до нас доходит пустой конверт с многократно исправленным адресом. Так советские школьники шестидесятых под партами менялись мутными фото длинново-

лосых парней: «Да ты что, это же “Битлз”!» Хотя это вполне могли быть «Кинкс» или даже «Пинк Флойд».

Ранее мы отметили, что любая новация в культуре есть письмо поверх чужих текстов. Столь же верным представляется и обратное: наши собственные письма постоянно засыпает чужим «мусором». Единственный способ быть услышанным — постоянно менять частоту вещания и форсировать звук. Жизнь «in trash» — это рок-н-ролл.

Чтобы почувствовать вкус «мусора», достаточно проснуться в поезде под Алену Апино, безуспешно поискать в минском газетном киоске «Washington Post» или польскую «Polityka», а в магазине на Немиге — диск Джона Зорна или «Святы вечар-2000». Чтобы ощутить самого себя как «мусор», достаточно увидеть ответную реакцию продавца. Или просто получить госзарплату.

ЧЕРНЫЙ ГАЛСТУК, БЕЛЫЙ ШУМ

Именно это обстоятельство определило **современное состояние белорусской культуры**. Назовем его **Время Ноль**.

Аппарат административно-бюрократического управления культурой остался практически неизменным с советских времен, продолжая работать от имени и в интересах инертного большинства населения. Массив официальной культуры фактически работает в «шумовом» режиме. Его усилия порождают не действенные мировоззренческие концепты и продуктивные модели социальной активности, а пустоты в жизненном пространстве общества. Это бег по кругу, работа в режиме самоповтора, **Время Ноль**.

Для государственного механизма это означает имитацию «цивилизованного» культурного конвейера. Ситуация совершенно тождественна положению дел на «нормальном» белорусском заводе: работают плохо, но уволить никого нельзя, продукция никому не нужна, однако исправно изготавливается. Результат никого не интересует, главное — все как обычно.

Аппаратчики от культуры исправно трудятся, осваивая средства. Процесс как будто идет, но ре-

зультаты озадачивают. Ждем новых «Битлз» — получаем очередной клон «Верасов», группку жеманных детей с неистребимым совковым акцентом. Растием литературные таланты — получаем президентского стипендиата, осчастливившего мир опусом «Полет над блудницей». Это письмо белым по белому, вместо текста — усердная грунтовка холста. Пусть пусто, зато стабильно и не вызывает нежелательных ассоциаций.

Еще один знак Времени Ноль — помпезная и **навязчивая имитация народности**. Многочисленные фольклорные посиделки, активно растиражированные официальными медиа, предлагают наивному зрителю вовсе не сокровища народной культуры. Идет восторженная демонстрация достижений убогого сознания «советского крестьянства», приученного жить в загоне, бояться начальства, громко рапортовать и упиваться в доску на разрешенных властью гулянках. Декоративный фольклорный «новодел», плоский и банальный, полностью отвечает интересам системы, воспроизводя в сознании простодушных зрителей привычные идеалы «чарки да шкварки».

Обратная сторона псевдонародности официальной культуры — **экспансия чужого мейнстрима**. В силу собственного бессилия белорусская административно-директивная культура обречена на зависимость от соседних «пассионариев»: нового российского империализма или объединяющейся Европы. Размытость культурных ориентиров препятствует построению внятной культурной политики.

Инертной политической оппозиции соразмерна **оппозиция культурная**. Культурный андерграунд заряжен «партизанской» энергией сопротивления Большому Канону и имеет смысл лишь в его присутствии. Мы в оппозиции — значит мы против и мы на вторых ролях. Контркультура — заложник своей эпохи, двойник-пересмешник «мусорной» культурной политики, который жив, пока жива она.

Время Ноль одновременно завышает и занижает реальную значимость интеллектуальной работы. В меняющейся культурной ситуации искусственно поддерживается привычное распределение функций: чиновник — «хозяин», художник — либо «проситель» и «исполнитель заказа», либо «коммерсант» и «ге-

рой подполья». Впрочем, нужда заставляет работать и в «смешанной технике»: для «мусорного» ландшафта характерно присутствие значительной части интеллектуалов в качестве «двойных агентов», работающих параллельно на государственные и альтернативные структуры.

Движение в общем поле, где власть и андерграунд — двойники-братья, создает своеобразный римейк оруэлловского «двоемыслия», шизофрению культурного сознания. Вслед за Борисом Гребенщиковым, многие из нас могут сказать: «У меня есть две фазы, мама...», поскольку для белорусской интеллектуальной среды характерен невообразимый сплав консерватизма и радикализма, сервильности и техники повседневного выживания. Для полноты картины стоит добавить склонность к внутренним конфликтам и межклановой борьбе — прицельную «стрельбу по своим».

Естественная плата за чрезмерную любовь к звукам собственного голоса — потеря публики. Налицо обрыв связи с массой: у нас нет их, но и у них нет нас. «Профанный» потребитель культурного продукта либо погружается в банальную «шумовую» поп-среду, либо следует локальной моде и привычным корпоративным пристрастиям, либо автономно ищет наугад материал по росту.

Неизбежная вторичность собственно белорусских культурных продуктов — следствие культурной несамостоятельности, жизни и мышления «вдогонку», а значит — с неизбежным опозданием. Отстаем, потому что догоняем.

Результаты очевидны: белорусское Время Ноль живет одновременно в двух концептах: «настоящее как прошлое» (реанимация и поддержание «утраченных ценностей») и «настоящее как будущее» (привычный модернистский революционно-радикальный сценарий). Реальность теряется за проектами и комментариями.

Время Ноль производит культурные проекты с нулевой социальной эффективностью, поскольку большинство пролетариев умственного труда занято поверхностным «напылением» умозрительных концептов или декоративных псевдотекстов на архаич-

ные властные модели. «Хлам» становится культурным стандартом.

ИНКУБАТОР МАРГИНАЛОВ

Контркультурный взрыв невозможно запланировать. Его порождает естественный ход событий. Главный архитектор перестройки «мусора» в «альтернативу» — культура официальная, слепо отбрасывающая «неприемлемые» формы расширения своего пространства.

Парадокс в том, что авторитарная культура одновременно и избыточно информативна (стремясь заполнить собой все доступное культурное пространство) и предельно мифологична, т.е. пуста, «мусорна». Человек «закрытого» общества, ее вынужденный потребитель, предельно далек от понимания реальных событий и в то же время одержим иллюзией полной информированности. Он существует в пространстве коллективной «идеологически выдержанной» галлюцинации.

Возникает аномальное знаковое пространство, поскольку по-настоящему «мусорным» в этом случае оказывается само ядро культуры, ее ведущие принципы и ценности. Такая «мусорная культура *uber alles*» абсолютно самодостаточна и предельно абсурдна, поскольку неспособна принять свой «развенчанный» статус, понять себя как мусор. Работая по инерции, обласканные властью инженеры массового энтузиазма продолжают штамповать «бедные мифы» (Р. Барт), в искреннем убеждении, что создают безусловные ценности для благодарного человечества.

Таким образом, в «закрытом» обществе принадлежность к контркультуре — характеристика скорее не содержательная, но функциональная, фиксирующая «мусорный» статус данной формы культуротворчества в системе актуальной «большой» культуры. «Мусорный» статус означает полное отлучение от всех «официальных» механизмов производства, тиражирования, хранения и реализации культурного продукта. И как результат — формирование определенного типа «подпольного» субкультурного самосознания и оформление альтернативной системы по-

ребления контркультурного продукта) «самиздат», квартирные концерты и выставки, уличные перформенсы, «клубные» акции и т.п.).

Анализируя опыт новейшей истории, можно обозначить следующие возможные сценарии развития контркультурных инициатив:

- трансформация в «большую» культуру (радикал-большевизм как власть Страны Советов, национал-социализм как идеология «всего немецкого народа») — «утопия у власти»;

- трансформация в «тихую» субкультуру чисто декоративно-«стильного» типа (хиппи — авангард контркультуры 60-х и панки — уличные террористы «благополучных» 70-х давно никого не пугают, став привычным элементом уличной жизни);

- полное растворение в «большой» культуре, адаптирующей радикальные инновации к потребностям массового потребителя (мода на мистицизм и дзэн-буддизм, широкое распространение «легких» наркотиков, ослабление традиционной модели семьи как следствие «сексуальной революции», бытовой антикоммунизм как смягченная форма диссидентства);

- в любом случае происходит своеобразный передел культурных продуктов, смещение границ «профанного» и «сакрального». Как результат возникают очередной «исправленный» культурный канон и новые гетто для «мусорной культуры».

Авторитарная культура стремится к образцовому информационному порядку. Ее идеал — линейность, прозрачность, каноничность и упорядоченность культурного пространства. Основная функция — промышленное производство идеологического мифа, принципиальное отличие которого от мифов «открытого» общества в том, что здесь нет и не может быть разногласий или конкуренции. Типичный пример — классическая формула «Один народ, одна партия, один фюрер, один райх!» По мере приближения к монолитности такого культурного канона возрастают банальность и полная предсказуемость культурных образцов, манипулирующих базисными архетипами «профанного» сознания. Любой индивид или субкультурная группа, не склонные демон-

стрировать особую лояльность режиму, автоматически попадают при этом в разряд «неприкасаемых».

Культурная политика и идеология в такой ситуации оказываются неразрывно связанными. Творческий эксперимент автоматически читается как покушение на основы общества или латентная форма саботажа, отказ выполнять «социальный заказ». Вытесняя в разряд маргиналов от культуры всех, кто не способен слепо следовать Большому Канону «официальной культуры», правящая элита своими руками создает обширный культурный «underground» — реальную основу контркультуры. При этом область «альтернативного» растет прямо пропорционально агрессивности и бездарности официальной культурной политики.

Многие из «новых маргиналов» становятся «контркультурщиками» не по своей воле. Система просто отрезает им все официальные пути реализации своего права на творчество. Жизненная и творческая одиссея небезызвестного Славомира Адамовича — типичный пример «ссылки в underground». Власть сама, по точному замечанию Анны Ахматовой, «делает биографию» тем, в ком видит опасность для себя. Тот же самиздат — ответ на неповоротливость и идеологическую зашоренность государственных издательств, деградацию и запуганность государственных СМИ.

Таким образом, парадокс контркультуры в том, что она представляет собой «вторжение внутренних варваров», культурную оппозицию, приходящую изнутри самой системы, стремящуюся не разрушить, а перестроить ее в своих интересах. Поэтому любая оппозиция (и культурная — не исключение) мечтает о власти. Изменись социально-политическая ситуация — и нынешний самиздат исчезнет, а его авторы вольются в нормальный литературный процесс.

КОНТКУЛЬТУРА ПО-БЕЛОРУССКИ

Для Беларуси, стабильно предпочитающей диалогу культурное противостояние, проблема интеллектуального выживания в «мусорной культуре» имеет особый смысл. Белорусский вариант ситуации контркультуры, с одной стороны, отражает общие

закономерности, т.е. возникает на изломе культурных эпох как выражение спонтанного поиска новых ориентиров, с другой — имеет ряд специфических особенностей. Среди них можно выделить следующие.

- Исторически сложившийся статус Беларуси как своеобразного «перекрестка культур», на протяжении всего своего существования подвергавшегося мощным влияниям то с Запада, то с Востока. Российско-польские культурные векторы постоянно создавали ситуацию «малого соседа», воспринимающего себя с точки зрения соотнесенности с «большой» культурой сопредельных народов. Предел абсурда: в нашей стране статус маргинальной, гонимой и преследуемой приобретает национальная белорусская идея! Белорусский язык в общении почти наверняка способен вызвать агрессивную реакцию окружающих и пристальный интерес правоохранительных органов. Тихие похороны белорусскоязычного образования — еще один факт из того же ряда. Именно «размытое», недооформленное национальное самосознание является одним из объективных препятствий развитию контркультурных (в нашем случае — оригинальных белорусских) культурных проектов. С другой стороны, именно белорусская контркультура является на сегодняшний день единственной подлинной возможностью культурной самоидентификации белорусов.

- «Перестроечный штиль», десять лет социальной пробуксовки и роста массовой апатии. Отсутствие реальной социальной динамики, превратившее Беларусь в «Заповедник Совка», задержало на старте не только политический и экономический, но и культурный процессы. Ситуация практически не изменилась с брежневских времен: наверху — «генералы от культуры», гении конъюнктуры и кабинетных интриг, внизу — люди, своим творчествомдвигающие культуру, но вытесненные за рамки элиты, между первыми и вторыми — пассивно-конформистское большинство госслужащих «культурного фронта», целиком и полностью зависимое от капризов власти. Перестроечные романтики так и не стали новой культурной элитой, продолжая привычно жить в оп-

позиции, «зависнув» в контркультурном пространстве.

- Отсутствие традиций независимых гражданских инициатив, естественных для «открытого» общества западного типа. Большинство белорусов живет до сих пор в привычной зависимости от государства, которому они дали право решать все: где человеку жить, где работать, сколько получать и чем питаться. По-прежнему сильна психологическая инерция советской системы, где главной ценностью провозглашались коллективизм и «нерушимое единство». Массовое сознание инертно и шаблонно, оставаясь по существу глубоко провинциально-патриархальным. Для него естественно настороженно-отчужденное отношение к любым непривычным или «несанкционированным властью» культурным акциям. «Контркультурность» в такой ситуации несет в себе изначальную печать второразрядности и несущественности. Постоянное давление государства на частный бизнес и слабость «третьего сектора» — основная причина отсутствия реальных возможностей как для построения эффективных форм тиражирования и распространения альтернативной культурной продукции, так и для расширения круга ее потребителей.

- Постоянное присутствие Тени Большого Брата. Неспособность и нежелание на официальном уровне поддержать производство «конвертируемого» белорусского культурного продукта, отсутствие внятной национально ориентированной культурной политики, радостное поглощение массами второсортной российской попсы на всевозможных «Базарах» и дешевого чтива с книжных прилавков, высокая СМИ-зависимость от российского информационного пространства, восторженное стремление «назад в СССР» под знаменами интеграции. В нашем культурном пейзаже преобладают ортодоксально-ностальгичные ориентации, предлагающие в качестве высших образцов культуры команду ветеранов Совдепа из «Золотого шлягера».

Отсюда — очевидные результаты: принципиальная вторичность культурного «мэйнстрима», слабость и фрагментарность контркультурной среды, отсутствие у нее средств реального воздействия на массовое сознание, увлеченность внутренними раз-

борками (борьба за гранты и выгодные зарубежные контакты — в арт-среде; бесконечные дискуссии «кто в доме хозяин» и дележ представительских полномочий в международных структурах — в оппозиционных политических кругах; «красные» скинхеды против «черных», панки против наци, наци против хиппи — в молодежных тусовках), крайняя мировоззренческая пестрота и расплывчатость границ (любой самиздатовский листок в существующих условиях почти автоматически приобретает «альтернативный» статус).

При всей неоднородности и изменчивости картины белорусской контркультуры представляется возможным выделить следующие наиболее массовые и заметные течения.

- **Радикальные политические объединения.** Сюда относятся как собственно политические группы (наподобие минского филиала РНЕ или «Зубров»), так и группы политического перфоменса (как определял С. Адамович идею организации «Правый реванш»), а также политически озабоченные молодежные («красные» и «черные» скинхеды, фан-тусовка группы «Красные звезды») и социальные слои. Пример последнего — самиздат-газета «АК-47», заявленная как «газета рабочей молодежи» и соединяющая на своих страницах памфлет одновременно против БПСМ и «акул бизнеса», фэнтези в стиле «Трудно быть богом» и призывы «создать свою политическую силу, которая опустит всякого, кто рискнет попереть против рабочего люда». Другой пример — издание «Беларускі партызан», предлагающее хронику «партизанских фронтов» политрадикалов по всему миру. Подобные образования — инструмент «уличной политики» и «уличного политпросвещения» малообразованных социальных групп в духе «Курса молодого бойца». По сути и духу — солдатские клубы.

- **Независимые социальные инициативы.** Чаше всего — попытка переноса на отечественную почву аналогичных западных движений. В отличие от безобидных представителей «третьего сектора» типа «Ассоциации клубов Юнеско» способны на решительные шаги и рискованные акции. Наиболее яркий пример — экологические группы типа «Хранителей радуги» или «Экасапраціўлення Беларусі» с харак-

терным лозунгом «Лучше быть активным сегодня, чем радиоактивным завтра». Организуя пикеты, перфоменсы и демонстрации в «горячих» экологических точках Беларуси, эти «экоанархисты» представляют собой «партизан гражданского общества», избравших отчаянную демонстративно-провокационную тактику для привлечения внимания к действительно важным проблемам, находящимся за пределом внимания высших и местных властей.

- Независимые творческие объединения. По существу – клубы «продвинутых» единомышленников, арт-кафе на дому, хранители художественной микросреды, воспроизводящие определенный набор художественных практик. Как правило, далеки от прямых политических суждений и оценок, предпочитают виртуальное подключение в европейское культурное пространство и демонстративное эстетство. Наиболее известен «Бум-Бам-Лит», определяющий себя как «один из эстетических дискурсов постмодернистского пространства». Другие примеры – круг авторов «Нашай нівы» и журнала «Arche», группа «Соты».

- Субкультурные сообщества маргинального типа (хиппи, панки, рэйверы, киберпанки, скинхеды). Заняты воспроизведением определенного типа бытового социального поведения. Цельная концептуальная основа во всех случаях отсутствует. Система ценностей изменчива вслед за локальной модой. «Артисты жизни», реализующие себя на до-рефлексивном уровне, отличающиеся характерным визуальным имиджем и узнаваемым рисунком движений. Варианты своеобразной «коллективной социализации», формирующие комфортную «общинную» среду для молодежи, находящейся в поисках оптимальной культурной ниши.

Все перечисленные явления, при всей их разнородности, объединяет принципиальная несовместимость с актуальным административно-колхозным типом «официальной» культуры и отсутствие каких-либо каналов коммуникации с ней. Спектр реакции на «официоз» – от полного безразличия до активного неприятия. Их объединяет также общее культурное поле – маргинальное пространство неофициальной культуры, делающее границы между названными

контркультурными течениями (чаще всего возникающими стихийно, открытыми и не имеющими жесткой иерархии) более чем условными. Кроме того, все формы белорусской контркультуры существуют в нынешнем предельно политизированном местном климате. Политика и белорусский язык — вот два решающих на сегодняшний день критерия оценки конкретной акции или культурного проекта.

Развитая культура естественным образом приобретает мозаичный характер, превращаясь в единство различного, коллаж субкультур. Многообразие субкультур — отражение различных типов социальной практики и соответствующих им типов миропонимания. В «мозаичной» культуре постсовременности нет стабильного центра — а значит, нет и маргинальных окраин. Поэтому лучшая перспектива для белорусской контркультуры, ее творцов и читателей — перестать быть культурным «подпольем», превратившись в естественную часть нелинейного и полифоничного процесса культурной динамики открытого общества.

Проснуться в БЕЛАРУСИ

Дефиниция белорусского культурного мэйнстрима как «мусорной культуры», а ее современного положения как Времени Ноль продуктивна по нескольким параметрам.

Прежде всего это знак исчерпанности административно-сервильной модели культуры, которая формировалась в советские времена. Мы родом оттуда и склонны ностальгировать по прежней ясности, по стабильности культурного пространства, где одинаково обжиты и комфортны были и «официальный» и «альтернативный» пласты («Капитал» на зачете, «Архипелаг ГУЛАГ» под подушкой), где существовало четкое разделение функций («Ты бежишь — я догоняю») и гарантированное будущее (тоже дуальное — госпенсия или почетная высылка в Париж). Все это имело смысл в обществе, у которого еще водились деньги на то, чтобы держать цены на водку, подкармливать творческие союзы и играть в свободомыслие, посылая Евтушенко в Нью-Йорк.

Невозможно строить нечто похожее в обществе, «зависшем» в стадии переходного периода от командно-административной к рыночной модели жизни социума. И тем более это станет невозможным, когда сдвиги все-таки начнутся. Мейнстрим есть «мусор», поскольку он твердит «Калыханку», не замечая, что ребенок вырос. Это культура Вчера, которая упустила шанс стать культурой Сегодня. Важно понять, что она мертва. И пора от нее уходить.

Это означает, что настает время наконец похоронить своих мертвецов. Эпоха «готовых» идей и постоянных оглядок на традицию, судя по всему, прошла безвозвратно. И старым богам чаще всего нечего нам сказать. Однако возможно ли бегство от них? Мы — заложники культурного пространства, в котором родились и которое считаем своей естественной средой. Мы зависим от языка, которым владеем или не владеем, от культурного опыта и стиля жизни. Из культуры, в принципе, убежать невозможно. Но вполне реально найти иной способ присутствия в ней.

Во-вторых, идея «мусорной культуры» важна, поскольку обозначает неизбежность отказа от привычной веры в существование некоего эталона культурности. Или столь же эфемерной тоски по «утраченной духовности».

«Мусорное пространство *made in Belarus*» есть беспорядочный поток обесценившихся культурных ценностей и жизненных стратегий, органически несовместимый с любым умозрительным сценарием и принципиально неуправляемый. В нем нет ведущих сил и явных приоритетов. И в этом безусловный плюс: **рост «захламления» культуры есть канун ее радикальных преобразований.** Опустевшее «небо» открывается для экспансии новых смыслов.

Необходим культурный продукт нового поколения. Сделанный здесь и сейчас. В **неблагоприятной, но не чужой** среде. Известное высказывание товарища Сталина в нашей ситуации можно перефразировать следующим образом: «Другой Беларуси у меня для вас нет».

«Мусорная» культура не уникальна. Это лишь одна из современных форм патологии культуры, в

которой отражаются (пусть в искаженной форме) общие характеристики культурной динамики. Поэтому в контексте наших рассуждений имеет смысл зафиксировать следующие принципиально важные обстоятельства.

1. Абсолютно «чистого» (в этническом, религиозном, расовом и т.п. смыслах) культурного пространства не бывает. Любой культурный код работает в режиме диалога, конкуренции или «войны культур». Для культурной динамики конфликт культурных образцов — явление естественное и неизбежное.

2. «Профанный» потребитель культурных продуктов в любой социальной системе составляет большинство. Поэтому степень эффективности культурного текста (т.е. его информационной значимости для предполагаемого адресата) в значительной мере определяется возможностью его «профанного» прочтения. Положение дел в обществе фактически регулируется не текстами «высокой» культуры, но умелой работой с «низовым» сознанием, способностью элит грамотно адаптировать свои идеи к особенностям массового восприятия.

3. Из этого следует, что в любом культурном пространстве неизбежно присутствует определенный процент «мусора». В ситуации транзитивного общества, тем более в ее белорусском варианте, «мусорный» характер приобретают культурные ориентиры, прежде казавшиеся незыблемыми. Эффективная интеллектуальная работа сегодня невозможна без пересмотра прежних пристрастий.

Увлеченность фантомными идеологическими проектами — белорусская национальная болезнь. И совершенно не имеет значения, как зовется проект: «Русобелия», «БНР» или «Европа». В любом случае мы склонны руководствоваться очередным мифом, проецируя свои романтические ожидания на абсолютно безразличную к ним реальность.

Регулятивные возможности прежних культурных стереотипов существенно снижаются, что создает реальную возможность работы с этим «мусором» в режиме конкуренции. Отказываясь потреблять повсеместный культурный «fast food», мы открываем пустоты в системе официальной белорусской культуры, сквозняки в ее расписном славяно-базарном

фасаде. Эти пустоты размером в наш рост, размером в наши запросы и претензии. И заполнить их можно лишь собой.

Шумы — это то, что еще не заполнено нашими текстами. И единственный путь — говорить. Договор с хаосом невозможен. Однако можно научиться использовать его энергию.

«МУСОРНАЯ ЖИЗНЬ» — ОСНОВНЫЕ СЦЕНАРИИ

Наконец, «мусорная» среда формирует основные сценарии присутствия в ней. Некоторые поведенческие стратегии формируются самой средой, другие требуют целенаправленных усилий.

К числу естественных форм жизни в «мусорной культуре» можно отнести две, условно обозначенные нами как Мусорщик и Клошар.

Мусорщик — тот, кто превращает культурные продукты в мусор, или собственно «автор» мусора. Сюда можно отнести, во-первых, тех, кто занят производством «мусорного продукта» (как в области масскульта, так и в альтернативной среде), во-вторых, тех, кто осуществляет классификацию культурного продукта и регулирует заполняемость «свалки» (власть, цензура, рынок), в-третьих, потребительские массы.

Клошар — естественный обитатель «мусорной среды», носитель альтернативных культурных кодов просто в силу того, что они определяют его жизненный опыт. Это житель субкультурного гетто, не стремящийся к перемене участи. Однако именно благодаря ему создается возможность воспроизводства и трансляции «мусорных текстов», вытесненных из «большой культуры».

Кризис культуры ломает привычную иерархию культурных ценностей, нередко меняя Клошаров и Мусорщиков местами. Стоит заметить, что в этом случае возникают неожиданные мутации, порождающие либо «пролетарскую культуру», либо «культурную революцию» китайского образца, либо прекраснодушный поход в политику перестроечной интеллигенции.

Однако простая перемена слагаемых неспособна обеспечить рост культуры. Культурное строитель-

ство на «нулевой» стадии роста новой культуры предполагает целенаправленную творческую работу с полностью утратившим прежнюю социальную значимость «мусорным» материалом.

Движение в пространстве «мусорной культуры» возможно прежде всего как сознательный отбор элементов для построения мозаичной индивидуальной культуры. Мы можем выбирать, потому что универсальных ценностей нет. Все решает личный выбор и влияние среды. Мы можем выбирать, потому что наша естественная культурная среда банальна. Потому что отказываемся узнавать себя в потоке сознания политических и информационных «авторитетов». В такой культуре действительно «мяне няма» (В. Акудович).

Возникает потребность в монтажниках и сборщиках новых культурных текстов из обломков мертвых языков. Новая жизненная и творческая стратегия может быть обозначена, используя выражение Брайана Ино, как «bottom cleaner» (чистильщик дна, собиратель отходов). Иначе говоря, **Коллекционер Мусора**.

Ландшафт повседневности до предела заполнен чужим. Для культуры-2001 точкой отсчета должно стать осознание культурной среды как сферы профанного, хаотического коллажа обесценивающихся культурных продуктов, в котором одновременно присутствуют информационная избыточность и предельное косноязычие умирающих на наших глазах культурных канонов.

Итак, два базисных принципа Коллекционера Мусора: 1) построение индивидуальной системы источников культурных текстов (и сознательная изоляция от «источников шума»), а также 2) фильтрация информации и отбор из «хлама» актуально значимых сообщений.

Это культура по росту, культура по выбору. Коллекционер Мусора знает: с расширением информационных потоков «мусора» каждый год будет все больше. Но то, что приводит в ужас профана, вызывает у Коллекционера лишь профессиональный интерес. Он не ищет авторитетов и не ждет чудес. Поиску «незыблемых ценностей» предпочитает внутреннюю свободу. У него есть лишь одно будущее — то, кото-

рое он строит своими руками. И если действительно налицо Конец Европейской Культуры, то он как-то не в курсе.

Но кто же тогда будет бороться за идеи и спасать страну? Те, кто не научился чему-то другому. Коллекционер предпочитает прагматичную линию поведения и готов строить открытое общество. Но на своем личном участке.

В мартирологе новейших мифов нашего времени — «перестройка», «адраджэньне» и «славянское единство». Сюда же, очевидно, пора отнести и миф белорусской «контркультуры». По своей сути контркультура — естественный продукт цивилизации западного типа, в которой просвещение воспринималось как необходимая «колонизация» наивного сознания граждан, а культура — как башня из слоновой кости, постоянно отбивающая набег варваров-номадов. В таком понимании, вполне по Дарвину, культура есть борьба. Борьба «большой» культуры за господство над общественными умонастроениями и, соответственно, ответная борьба «малых» традиций за выживание.

«Большая культура» извечно стремится создать легко управляемое общество конформистов, контркультура мечтает сделать всех партизанами духа. Message «мусорной культуры» звучит совсем иначе: «Отойдите от моего компьютера. Остальное я сделаю сам».

ПРЕДЧУВСТВИЕ РЕЧИ

Однако выработка тактики работы «в мусоре» — лишь первый шаг для сообщества Коллекционеров Мусора. Следующим может стать **построение новых культурных текстов**, способных донести понимание ситуации «in trash» до массовой аудитории.

Время Ноль создает ситуацию культурного вызова тем, кто устал потреблять и производить «мусор». Игра по новым правилам требует прежде всего отказа от романтической роли «гения в изгнании». Пожизненные мятежники, наподобие Эдички Лимонова, забавны, нередко остроумны, но абсолютно бесполезны. Реальный успех сегодня определяет не

революционный пафос, а тиражи, рейтинг продаж и индекс цитирования.

Коллекционер Мусора — это тот, кто сумел убить в себе «подполье», в том числе и «подполье» националистическое. Новый культурный герой несовместим с привычными поведенческими сценариями. Это не террорист, не пророк и не миссионер. И его предназначение — вовсе не организация массового энтузиазма и поголовного просветления. Миссия «нового интеллектуала» — обустроить культурную территорию как пространство возможностей, многообразии текстов, внятных как образованному меньшинству, так и «профанному» большинству.

Это можно назвать построением «мусорной» массовой культуры или «trash folk culture». Для прежнего культурного подполья это, возможно, последний шанс доказать свою реальную значимость. Суть этого проекта в том, чтобы донести до широкой аудитории две ключевые идеи:

- в современной культуре создание и потребление культурных продуктов основано на одновременном использовании различных языков культуры, равноправном диалоге «элитарного» и «низкого», архаики и высоких технологий, Востока и Запада;

- именно освоение такого «коллажного» подхода к культурному материалу (аналог принципа дополнительности в неклассической физике) есть реальное условие освобождения от «ностальгии по настоящему». Оно помогает построению индивидуального «культурного горизонта» и формированию жизненных сценариев, свободных от вторжения демонов коллективного бессознательного «молчаливого большинства».

Наши теоретические соображения подтверждаются весьма характерными тенденциями в белорусской альтернативной культуре. Белорусский рок-н-ролл, в отличие от англо-американских аналогов, сознательно строился не «снизу», а «сверху», превращаясь в продуманный художественный проект. Наиболее характерны и успешны коллективные работы — от «Народнага альбома» (1997) до недавнего «Я нарадзіўся тут» (2000). Их отличает принципиальная коллажность, умная игра с всевозможными стилями музыки XX в.

Уже в «Народнам альбоме» белорусские рокеры из «Новага неба» и N.R.M. самозабвенно отыграли польку и танго, «жестокий» городской романс и акустический фолк, усилив эффект чтением рэпа и исполнением классического «Twist And Shout» от имени польского коммерсанта. В «Я нарадзіўся тут» добавлены рэгги, синти-поп, немного салонного джаза, сыгранного с отменным вкусом, хард-рок и снова рэп («Крывае свята» А. Помидорова). В заводную «латину» «Оле-оле!» вставлена футбольная речевка, а в музыке «Пагоні» узнаваемые битловские интонации сочетаются с «Марсельезой».

Рок-н-ролл заново открывает классические темы Огиньского и тексты Богдановича, между делом хулигански озвучивая панк-версию пафосного «Радзіма, мая дарагая». Легко назвать это эклектикой... и жестоко ошибиться. Это не отсутствие собственного стиля, а, напротив, активное освоение актуального музыкального лексикона.

Мозаичность песенного материала позволяет исполнителям выйти за рамки привычного образа, раскрыться с новой стороны, а значит — привлечь новую публику. Человек, никогда не считавший себя поклонником «отдельных» Лявона Вольского или «Крыві», начинает напевать темы их совместных проектов «Я, да жалю, не пан, я, на щасце, не хам» или «Я нарадзіўся тут і я буду жыць тут». И это больше, чем музыка. Речь идет о рекламе нового самосознания, тиражировании «антисоветских» моделей жизнедеятельности.

Рок-н-ролл становится агентом обновления, новые культурные смыслы проступают сквозь шум обесценившихся канонов. На наших глазах происходит обновление пространства белорусской массовой культуры, казалось бы, навсегда захваченного всевозможными раинчиками. Пока в недрах министерств идет безрезультатный поиск новой национальной идеи, рок-музыканты уже воплотили ее в «бытовом» поп-формате.

Этот пример важен как новая школа письма, опыт независимого от «административного ресурса» производства культурных текстов нового поколения. Маргинальная философская эссеистика Валентина Акудовича, журнал «Скарына» как белорусская

игра в «Readers Digest», провокационная романистика Игоря Бабкова — явления того же ряда.

Сегодняшнее Время Ноль, которое многие склонны считать порой глобальных разочарований и всеобщей усталости, выглядит совсем иначе вне привычного идеологического дискурса.

На повестке дня — работа по построению **нормального (пост-«мусорного») пространства белорусской культуры**. Уже сегодня можно выделить следующие направления этого процесса:

- **образовательные проекты нового поколения:** прежде всего — разработка и издание образовательных комплексов гуманитарного блока (от просветительских работ Владимира Орлова и Геннадия Сагановича до «Новейшего философского словаря»);

- **освоение новейших информационных технологий**, призванное не только постепенно привести информационную работу негосударственных СМИ в соответствие с европейскими стандартами, но и создать эффективные приемы борьбы за аудиторию в условиях «информационного конфликта» с системой;

- **формирование национальной поп-культуры** (рок, массовая, осваивающая «низкие» жанры) литература, «наше» радио, искусство рекламы, альтернативные кинопроекты;

- **выравнивание «перекоса» информационных потоков** восточноевропейского материала под условным лозунгом «Снова вместе — но уже в Европе»;

- **реальное расширяющееся многоязычие:** «Знаешь русский — учи польский, говоришь по-английски — читай по-немецки». Многоязычие — не противник, а союзник становления национального самосознания;

- в перспективе, как итог — **реконструкция нормальной культурной полифонии**, восстановление фактически не действующих сегодня механизмов культурной динамики.

Банальный интеллигентский вопрос «Что делать?» получает сегодня, таким образом, не менее простой ответ: «Строить свое, расчищая “мусор”». Разумеется, здесь нет никаких гарантий успеха. Но это характерно для любой культурной работы и никак не связано с местной спецификой.

Бойцы устали от баррикад. На смену «партизанским» культурным стратегиям уже сейчас приходят проекты, способные обозначить белорусское присутствие в европейском культурном пространстве. Это не «бегство от Большого Брата», а нормальный профессиональный диалог на обломках идеологических фантомов.

2000

**БЕЛАРУСЬ ПОД НАТИСКОМ
ГЛОБАЛЬНОГО
КАПИТАЛИЗМА**

ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ ПО-БЕЛОРУССКИ

*Надо относиться с абсолютным
и тотальным недоверием ко всему,
что предъявляет себя как возвращение.*

Мишель Фуко

Выбирая свой особый путь развития, Беларусь постоянно оглядывается на советское прошлое. Беларусь лелеет надежду, что возвращение всего лучшего из этого прошлого, и без того обеленного до режущей глаз сталинской «белизны кительной», есть ее способ продвинуться в будущее. Оставив пока в стороне вопрос о будущем, которое независимо от всяких идеологических фантазий неумолимо навязывает нам свою логику, зададимся вопросом о прошлом. О том прошлом, — будь то золотой век или первобытный коммунизм, — которое служит фундаментальным источником утопических импульсов для различного рода идеологий альтернативного капитализму будущего. Ведь белорусский выбор, помимо более-менее ясных параметров возвращения советского (социальные гарантии, командно-административная система, ореол величия и т.д.), имеет второе дно смутных чаяний возвращения чего-то большего: в глубинах идеологии возвращения к советскому тревожно шевелится то, что с таким впечатляющим провалом пытался вернуть сам советский проект. В умах отечественных идеологов это «нечто» вырисовывается как возвращение к утраченному Единству, замешанному на народности и духовности. В каком смысле различные новообразования этого Единства в своем существовании оказываются муляжами, прикрывающими формирование общества потребления, которое, собственно, и возвращается в искаженно-утрированных

формах сквозь советский и псевдосоветский идеологические проекты?

В §84 «Веселой науки» в вопросе о происхождении поэзии Ницше неожиданно встает на сторону утилитаризма. Для него поэзия в своем истоке оказывается не воплощением индивидуальной свободы духа, потусторонней всякой земной полезности, но вполне функциональной социальной практикой. Практикой особого, принудительного выбора слов, ритмической переплавки «атомов» речи, делающей речь «отдаленной», чужой.

Польза принудительного выбора слов определяется прежде всего тем, что в своем ритуальном истоке поэзия является способом встречи с сакральным, презентации божеств. Сам примитивный коллектив в форме ритуала становится живым медиумом, посредством которого боги «выговариваются» до конца. В архаической поэзии, в ритуальном коллективном действе яростная одержимость бога, говорит Ницше, доводится до крайней степени, до безумия: «Все оргиастические культы сияются внезапно разрядить *ferocia* какого-либо божества и превратить ее в оргию, дабы вслед за этим оно почувствовало себя свободнее и спокойнее и оставило человека в покое»¹. Боги презентуются на ритуальной поверхности в виде ансамбля танцующих масок, в виде первоозначающих, находящихся в процессе извечной внеприродной комбинаторики. Ритуальная встреча с божеством травматична, она оставляет после себя остаток несимволизированного Реального (предельного, каннибалистически-инцестуозного опыта слитности, единства), на котором паразитируют фигуры личностных фетишей (Вождя, Жреца, Деспота).

В этом неприкрытом, невозможном для индивидуального опыта ритуальном явлении божества держит речь Другой, не оставляя места для чего-либо похожего на индивидуальный выбор (подобно тому, как в сновидении индивид не выбирает, что ему «смотреть», — нечто ему показывается «само», и это зре-

¹ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. М., 1990. Т. 1. С. 564.

лице буквально ничтожит это, оставляя на его месте блуждающие пятна тревоги и наслаждения). Здесь поэзия является не текстом со скрытым, уклончивым значением, а практикой антииндивидуализма, здесь «ритм есть принуждение; он вызывает неодолимую тягу к податливости, соучастию; не только ноги, но и сама душа начинает идти в такт...»². Проблеск интенсивного группового единства — вот тот сон наяву, в котором индивид встречается с истиной своего желания. Это единство воплощается в слепой стихии ритмического коллективного произнесения («мелоса») перед лицом божества — ужасающего, приносящего наслаждение, распадающегося, оргиастически инкорпорируемого.

Всем этим управляет Порядок слов (Миф), который выбирает и расставляет самих индивидов в социальном пространстве, как в поэтическом тексте, определяя их «значения» — взаимосоотнесенность и взаимообратимость их позиций. Этот символический порядок функционирует не только в экстатике ритуала, но распространяется и на повседневную жизнь: достаточно вспомнить описанные в антропологии структуры родства (К. Леви-Стросс) и структуры примитивного экономического обмена (М. Мосс, Б. Малиновский), в которые индивид включен на правах «термина», непрерывно циркулирующего по определенным правилам и всегда имеющего различных «двойников».

Этот порядок слов носит существенно поэтический характер. Сущность же архаической поэзии (магических формул, священных гимнов, мифологических сказаний), согласно бодрийеровскому прочтению теории анаграммы Соссюра, заключается в двух моментах. Во-первых, она представляет собой плотную текстуру соответствий, формальный сгусток взаимности: все слоги аллиментируются или асонируются, звуковые группы перекликаются между собой, целые стихи представляют собой анаграмму других стихов и т.д. Во-вторых, как таковая она возникает на «месте» травматической встречи с божеством и образует символическое, протосоциальное поле, в котором кристаллизуются социальные структуры. Имя божества в ритуальных формулах и гим-

² Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 564.

нах не просто аннаграмматически шифруется, будучи разнесенным по слогам и буквам по всему стиху: «Скорее это раздробление, рассеяние, расчленение, — говорит Бодрийяр, — в котором это имя уничтожается. В общем, здесь имеет место эквивалент умерщвления бога или героя при жертвоприношении — в плане означающего, в плане имени, которое его воплощает. Только будучи расчленен, дезинтегрирован жертвенной гибелью (а иногда и физически растерзан и съеден), тотемный зверь, бог или герой циркулирует далее как символический материал для интеграции группы»³. Первометафора Имени бога, пластическая, оргиастическая речь божества составляет символический материал для интеграции группы⁴. Поэзия представляет собой не послание со скрытым смыслом, но код воспроизводства социальной связности, практик жертвоприношения.

Жертвоприношение предполагает избыточное наслаждение и оргиастический ужас, невозполнимую растрату и сверхкомпенсацию. В жертву приносится самое дорогое в прямом и переносном смыслах. Различные практики жертвенности предполагают иррациональную растрату накопленных материальных богатств перед лицом другого (будь это дар-поединок при обмене между индивидами или между группой и божеством). Но горизонтом этой растраты выступает убийство главного божества, Отца, Прародителя, которое является точкой кристаллизации социальной структуры. На месте «убитого» прародителя возникает первоозначающее, «меон запрета», как называет его Лакан, обретающий фантазматическую плоть изначального объекта фобии. Объект фобии функционирует как невозможное, непроизносимое имя, вокруг которого разворачиваются процессы

³ Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. М., 2000. С. 332–333.

⁴ В книге «Формализм» на материале англо-американской «новой критики» автором уже был предпринят анализ социальной природы метафоры как формы «подлинного связывания» (true cohesion), основывающейся на символической негативности (см., в частности: Горных, А.А. Формализм: от формы к тексту и за его пределы / А.А. Горных. Минск, 2002; Гл. 2. §3. Антропологическая трактовка текста).

непрямого именованя, метафоризации и культ личностных фетишей.

Поэтика примитивной жизни предполагает ритмическую растрату материальных ценностей по модели поэтического выбора слов. Ведь сущность такого выбора, по Бодрийяру, в том, что каждый новый слог, слова, строфа уравнивают, погашают, уничтожают предшествующие, служат ответным даром, в котором без остатка растрачивается «вещество» обмена. Этот вербально-экономический поэзис представляет из себя безостановочное движение смысла, не оставляющего накапливающихся осадков значения (ценности), не допускающего зазоров толкования. Это текст, который не нуждается в интерпретации. Текст, который в пределе есть само свершение «отцеубийства» (травматическое столкновение с Реальным) как начало всякой символизации.

В универсуме архаического сообщества перед лицом божества вещи циркулируют как знаки (знаки отношения, знаки различия), а слова как вещи имеют непосредственную ценность. И слова и вещи обращаются по одним поэтическим правилам. Слова как символические ценности беспрестанно циркулируют в замкнутых социальных контурах (семья, клан, община) примитивных сообществ, стирая в этом движении свою противоречивую природу («отцеубийство», уничтожение Первоимени). В «Структурной антропологии» Леви-Стросс указывает на то, что архаическое слово в качестве «немедленно предлагаемой ценности» становится непосредственно социальным метафорическим образованием, оно «приобретает противоречивый характер, нейтрализация которого возможна только путем обмена взаимно дополнительными ценностями, к чему и сводится вся социальная жизнь»⁵. Этот символический обмен препятствует аккумуляции ценности в каком-либо из индивидуальных звеньев социального контура в отличие от капиталистического, «прозаического» алгоритма личного обогащения.

Но дело в том, что «бог умер». В одной из передач белорусского агитпропа страницу из «Веселой

⁵ Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. М., 1985. С. 59.

науки» Ницше с этой фразой, жирно подчеркнутой карандашом, совали крупным планом в лицо зрителю чуть ли не как документальное свидетельство сатанинской природы всего Запада и смысла белорусского противостояния ему. Между тем тезис о «смерти бога» может быть переформулирован более доступно для идеологических святош и начетников разного толка: «Все мы уже не представляем материала для общества: вот истина, которая вполне своевременна! Мне нет дела до того, что временами еще самый близорукий, возможно честнейший, но во всяком случае скандальнейший тип человека, из ныне существующих, наши господа социалисты, верят в почти противоположное...»⁶.

Современный человек больше не связывает свою судьбу со словами, не является поэтическим «материалом» социального текста. Он полагается больше на вещи и самую вещественную из всех вещей — деньги (а как только слова замещаются в сознании цифрами и у цифр начинают расти нули, «шутит» Жванецкий, жди неприятной развязки). И не о том ли самом — о событии, которое еще не осознано, но уже свершилось — предупреждал Ницше устами безумного человека из «Веселой науки»? О событии фундаментальной депоэтизации социума, когда на место «жизни», «потока событий» приходит причинно-следственная расчлененность, фрагментаризация единств, калькуляция выгод и господство серого, маленького человека. Не должны ли мы в этом диагнозе услышать не только хайдеггерианскую констатацию «забвения бытия», связанного с утверждением нововременного инструментального разума, но конечный эффект невидимой, повседневной работы товарно-денежной формы, радикально трансформирующей алгоритмы символического обмена, социальной метафоризации.

Фигура сакрального обеспечивала интегрированность индивида в групповые структуры, качественно более высокую, нежели современные поборники единства (политического, национального, государственного) могли бы себе представить. Но она была органичной частью символического обмена, мифопоэтического Порядка слов, с распадом которого

⁶ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 679.

она претерпела существенные и необратимые деформации. Потомок «социалистов», отечественный сторонник политических программ, которые в той или иной мере задействуют утопические мотивы возрождения органических форм социальной общности, является, в соответствии с точным диагнозом Ницше, «возможно честнейшим» типом человека, но типом настолько близоруким (недалеким, пошлым), что все его благие помыслы оборачиваются постыдным скандалом.

Мы живем в мире с совершенно другими «пространственно-временными» характеристиками социума — в мире товарно-денежного обмена. В эпоху выбора слов индивид сам был говорящим «словом» в мифопоэтическом пространстве речи Другого. Он носил бога как маску, делавшую его «видимым» для своих и прикрывающих от дурного глаза. В эпоху товарно-денежных отношений основным, антропологическим, если так можно выразиться, свойством индивида является то, что он накапливает индивидуальное богатство и выбирает вещи (и прежде всего такую «вещь», как самость) в бесконечных актах «непринужденного» консьюмеристского выбора. Бог предполагается сокрытым глубоко в недрах индивида, ибо в анонимной среде рынка индивид по сути не интересен другим, а более дурного глаза, чем собственное отражение в зеркале, для него, похоже, не существует.

В архаическом сообществе индивид мог быть группой, мог быть божеством, мог в коллективном мифопоэзисе презентировать себя как Другого. Теперь каждого из нас постоянно репрезентируют политики и масс-медиа. Даже в измерении искусства или разговоре по душам мы сами бесконечно пытаемся представить самих себя как «психологическое существо» (которое в идеале призвано само «без слов сказаться»): как некоего внутреннего невнятного, не могущего говорить самого за себя гомункулуса. В современную эпоху индивиды становятся объектами различного рода форм репрезентаций: эстетической, политической, масс-медийной. На место личностного фетишизма Вождя, Монарха заступают различные режимы репрезентации, матрица которых задается товарным фетишизмом — тем спо-

собом, каким деньги представляют общественный труд, общественные отношения.

К. Маркс в «Капитале» следующим образом формулирует суть товарного фетишизма: «Величины стоимостей непрерывно изменяются, независимо от желаний, предвидения и деятельности лиц, обмениваемых продуктами. В глазах последних их собственное общественное движение принимает форму движения вещей, под контролем которого они находятся, вместо того чтобы его контролировать»⁷. Меновая стоимость вещи в данном случае определяется в рыночной «системе вещей», в стихии спроса и предложения, а не в прямом отношении людей. Если в системе традиционного рынка, на котором встречались производитель и покупатель, стоимость вещи во многом определялась процессом торговли, который еще содержал в себе архаические черты личностного поединка, будучи не чужд слову, в капиталистическом рынке «стоимость некоего товара, которая в действительности является проявлением системы общественных отношений между производителями различных товаров, принимает форму квази-“натурального” свойства другой вещи-товара, то есть денег»⁸. Деньги — это тот фетиш, который заступает на место метафоры («божественного имени») в качестве базового алгоритма социальных отношений.

Благодаря своей форме всеобщей эквивалентности деньги так представляют товары, что они сами становятся бледными копиями, случайными воплощениями денег, но именно это позволяет им образовать систему вещей, замещающую систему людей. Иными словами, вещь как меновая стоимость в рыночном универсуме мириадами связей сообщается со всеми другими товарами, является функцией, исчислимым «двойником» любого другого товара, в то время как традиционное общество распадается на атомизированных рыночных контрагентов.

⁷ Маркс, К. Капитал. Критика политической экономии / К. Маркс. М., 1988. Т. 1. Кн. 1. Процесс производства капитала. С 85.

⁸ Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. М., 1999. С. 31.

Деньги — это такая форма социальных отношений, такая культурная логика, которая прежде всего принуждает индивида выбирать самого себя в каждом акте выбора товаров (тогда как выбирать человек может только другого посредством слов). Я — это «я сам»: таков эффект системной дисфункции символического обмена, приводящий к оседанию и аккумуляции, застыванию ценности на уровне индивида.

Метафорическое слово — это отношение, это мост через символическую негативность, это «бинарная оппозиция», еще не ставшая логической схемой и хранящая в своих глубинах травматическое ядро в качестве третьего термина метафоры, это «трепещущая клетка символизма» (Лакан). Оно вовлекает индивида на путь символических обменов, самоценного воспроизводства социальной связности. Выбор метафорических слов определяет и переопределяет самого выбирающего. Последние исторические практики выбора метафорических слов знакомы современному человеку в виде модернистской поэзии, где индивид-автор воспроизводит игру коллективных форм на пустом листе бумаги, в отчаянном одиночестве посреди дезинтегрирующегося и десакрализирующегося мира. Последний поэт эпохи Иосиф Бродский суммировал парадокс модернистской поэзии в виде высказывания, звучащего для нее как смертный приговор: он называл поэзию самым древним видом частного предпринимательства. Архаичский телесно-коллективный поэзис «соучастия» (и страха, и тирании) в эпоху модерна переживается как предельная область индивидуальной свободы, что является компенсаторной формой утраты того «коренного чувства» поэтики, о котором постоянно говорил Ницше.

Но именно этот поэтический импульс тлел под жарким солнцем тоталитарного деспотизма — низменного истока любой «прекрасной эпохи» — в глубинах советского проекта. Ведь «Советское», помимо того дикого скандала, который на весь мир устроили наши отечественные близорукие «социалисты», — это еще и попытки обновить социальное, антропологическое измерение поэзии. Это артистические жесты левого авангарда 1917–1930 гг. по проведению культурной политики в самом широком

смысле слова: по стиранию грани между искусством и жизнью, по производству слов как новых ценностей, человеком для человека «сделанных вещей» (поэтика русского формализма). Это коммунальная интеллигентская культура 1960-х с ее поэтикой нестяжательства, коллективных растрат и, разумеется, интенсивным циркулированием поэзии. Это попытки уклониться от диктата товарно-денежной формы, жить без денег или как если бы их не было.

Не кто иной, как Сталин, в начале 1930-х провозгласил «моду на деньги», по сути легитимировал «консьюмеристскую контрреволюцию», а затем в самой примитивной форме вернул и прочие буржуазные ценности XIX в.: тяжеловесный архитектурный классицизм, литературный и живописный реализм вместо социального конструктивизма эстетического авангарда, «знатные» и «зажиточные» рабочие и колхозницы под руководством Партии вместо равных, самоуправляемых ассоциированных коммун и т.д.

Вот как описывает сталинский буржуазный ренессанс Мишель Фуко, один из самых чувствительных к скандалу с советским социализмом интеллектуалов: «Социалистический реализм вовсе не равноценен западной живописи, взятой в целом, однако он невероятно напоминает академическую и помпезную живопись 1850-х. Это был комплекс рождающегося марксизма, ибо марксизм всегда мечтал иметь и искусство, и способы выражения, и общественный церемониал, в точности подобные тем, что имелись в распоряжении торжествующей буржуазии 1850-х годов. Речь идет о сталинском неоклассицизме»⁹. Советская система по существу не затронула элементарные отношения капиталистической власти¹⁰, равно как и общую логику накопления капитала¹¹.

⁹ Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические выступления и интервью / М. Фуко. М., 2002. Часть 1. С. 183.

¹⁰ «Посмотрите на Советский Союз. Там мы видим режим, где отношения власти в семье, в отношениях между полами, на заводах и в школах остались неизменными» (Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические выступления и интервью / М. Фуко. М., 2005. Ч. 2. С. 168).

¹¹ Из другой беседы М. Фуко: «Вы говорите: общество

Не в последнюю очередь благодаря отечественным «близоруким социалистам» (а проще — необразованным самодурам из глубинки) революционный советский проект не то чтобы качественно не трансформировал Порядок обменов, а вообще выродился в бесконечное более или менее идеологически маскируемое стремление «догнать и перегнать Америку», в гонку за благосостоянием «простого человека», отвлекаемого от скуки мелочного поступательного обогащения претензиями на глобальное доминирование. Опыт СССР показал, что реанимация чего-то похожего на архаическую поэтику коллективных форм (со всеми народно-духовными вариациями) в модернизированных обществах оборачивается худшими рецидивами личностного фетишизма, вплоть до разнообразных форм тоталитаризма.

В карикатурно уменьшенном масштабе и в новом формате позднего капитализма эта скандально проваленная советская утопия возвращается. Не космические или ядерные ракеты, не мировые шедевры советской литературы и кино, а местные поп-звезды и спортсмены призваны заставить униженно замолчать весь мир и склониться перед белорусским выбором. Светлое будущее не рисуется качественно новым состоянием общества, но измеряется, и измеряется уже не миллионами тонн стали или даже свининой на душу населения, но чем-то гораздо более внятным современному обывателю — среднемесячной зарплатой. Вот оно, ядро «особого» белорусского выбора: 100, 200, 250 и, наконец, в качестве утопического горизонта воображения, 500 долларов в месяц на душу среднестатистического белоруса. На фоне

индустриальное или общество капиталистическое? Я бы мог ответить, напомнив, что аналогичные образы власти обнаруживаются и в обществах социалистических, ибо их перенос был совершенно непосредственным...

М. Перро: Верно, что накопление капитала произошло благодаря промышленной технологии и благодаря внедрению целого аппарата власти. Однако не менее верно и то, что схожий процесс наблюдается и в советском социалистическом обществе. В определенных отношениях и сталинизм также соответствует эпохе накопления капитала и установления прочной власти». (Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические выступления и интервью. Часть 1. С. 240–241).

распада публичной сферы, систематического выдавливания из социальной жизни различных элит рост количественной кривой индивидуального дохода обнажает стержень белорусской жизни — индивидуальное накопление, лишённое последних признаков символического обмена. Все различие с «проклятым Западом» — в номинале, а не в принципе. Беларусь с деревенской прямоотой обнажила то, что умудренный опытом и культурными традициями капитализм предпочитает держать хорошо прикрытым. А в это время хитроумные кремлевские идеологи все еще мудрят, пытаясь в стратегемах типа «государственное единство» или «удвоение ВВП» удержать какой-то остаточный смысл коллективного проекта, измерение общего дела. На дворе постмодерн, поэзия не нужна, Стиль умер, но даже на этом фоне Беларусь отмечена какой-то особенной степенью отсутствия стиля и депозитизации всей социальной жизни и мышления.

Находясь на другом полюсе от докапиталистического, «слепого» поэтического опыта коллективных форм, мы делаем «зрячий» выбор, оставаясь один на один с экраном телевизора и своим частным интересом. Более того, можно сказать, что белорусская политическая репрезентация становится формально неотличима от модели консьюмеристского выбора ширпотреба. Популистская гегемония постмодернистского бренда переносится в политическую сферу.

В Беларуси уже год идет беспрецедентная рекламная кампания «ЗА Беларусь». Иные дома увешены двумя и более огромными плакатами «ЗА Беларусь». Никакой кока-коле или адидасу не снилась такая продолжительность и такая визуальная плотность рекламной акции. Уже прошли конкретные поводы, для которых был изобретен нейро-лингвистический молот «ЗА...» — референдум, выборы. Но количество плакатов на улицах, похоже, только увеличивается в числе и новых иконографических вариациях одного и того же идеологического мотива. Крестьяне в национальных костюмах удовлетворенно оттирают трудовой пот, после чего отправляют традиционные белорусские ритуалы, космополитичные рабочие с улыбкой квалифицированно производят продукцию,

смело смотрит в будущее радостная студенческая молодежь, хохочут от счастья дети... Картинки, картинки, картинки, которые множатся на БТ, бигбордах, сити-лайс, огромных растяжках и небольших агитплакатиках, как опавшая листва покрывших скудную визуальную поверхность периферийных публичных пространств Беларуси. Эти картинки пытаются исчерпать весь набор белорусских социальных типажей и визуальных топосов белорусской жизни. Они отражают друг друга, подкрепляют друг друга, не пропускают в свой круг ничего идеологически и стилистически инородного. Они плотно обступают избирателя-потребителя, оставляя его в немоте один на один с собой, выключая его из публичного пространства диалога, критики, суждения, вкуса. Они создают ту самую постмодернистскую симулятивную гиперреальность, которая является органической средой для общества потребления.

Становится понятно, что подлинным объектом данной рекламной мегаакции является не что иное, как мудрая политика и исключительная личность президента Лукашенко. Но в эпоху бренда «товару» уже нет необходимости везде обязательно светиться лицом. Характерные красно-зеленые жирные буквы «ЗА» — это уже и не буквы, а логотип, закорючка бренда подобно завитку «Найка». Вписываясь в иконографию стабильности и процветания, этот логотип без указания имени и свойств вполне четко коннотирует означаемый объект, красноречиво присутствующий в формах собственного отсутствия. В белорусской уличной политрекламе мы видим всех — все социальные слои и возрасты — не видим лишь Самого: меньше культа личности — больше культа бренда. Это легче и эффективнее продвигать на современном рынке электоральных услуг. Избиратель хочет не личностей или концепций, а непротиворечивой картинки, которую он в состоянии в одиночестве усвоить.

Разве не то же самое происходит, когда в ореоле исключительности и «врожденных» лидерских качеств нам визуально репрезентируются сникерсы или колгейты: радостные картинки застывшего, стабильного счастья с завитками логотипов и слоганов. Никаких контррепрезентаций или дискуссий о вред-

ности фаст-фуда или пива: только безальтернативный позитив в идеально выверенном, повсеместно навязывающем себя формате. Все негативное или альтернативное вытеснено в гетто «оппозиционных» малотиражных или специально-научных изданий. Безликие «оппозиционные» аналоги рекламируемого товара (зубной щетки, моющего средства и т.д.) мгновенно и с позором устраниваются с экрана перед лицом неоспоримого совершенства товара № 1, стоящего на качественно ином уровне. Реклама принуждает нас выбирать и без того очевидное преимущество, ставит перед лицом «выбора» между Добром и Злом, а не между двумя более или менее адекватными, в меру ошибочными путями.

Белорусский обыватель поневоле становится преданным своему отечественному бренду (brand loyal). Важнейшим фактором конституирования постмодернистской культурной идентичности является наличие глобального экспортного бренда. Америка сегодня — это «Кока-кола», «Голливуд» и «Майкрософт», Германия — «Мерседес», Финляндия — «Нокиа» и т.д. Это первое, что приходит в голову, элементарный различительный признак в транснациональном мире. И Лукашенко воплотил в себе существенные элементы этой постмодернистской идентичности: мы — уже не анонимная часть СССР и не меньший брат России, мы — страна-Лукашенко. Пусть это не «высокая», а политическая технология, но она известна в глобальном масштабе и приносит известные экономические дивиденды.

На заре российского капитализма реклама одной скандально знаменитой компании была построена на одном слогане: «Это — отличная компания... отличная от других компания». Этот слоган просто-душно выдавал сущность нового бизнеса: важно не столько превосходство в качестве, в классе, сколько выделенность, отличность продукта от остальной товарной массы. Точно так же в масс-медиа хорошая новость — это плохая новость: информация, выпадающая из нормального течения событий, цепляющая глаз деформация привычной картинки. Для среднего потребителя скандал с телезвездой или новая форма бутылки прохладительного напитка выступают достаточными основаниями, чтобы смотреть и пить,

потреблять это. Для массового избирателя идиосинкразии и откровенная неадекватность политических лидеров входит в потребительные свойства «товара». Ведь избиратель так устал от самого себя, от того неразрешимого выбора, который навязан ему в плоскости товарно-денежного обмена: выбора депоэтизированного «накопления» самого себя без участия другого.

С другой стороны, постмодернистский бренд удовлетворяет самые распространенные радости среднего человека – сытость, телесный комфорт. Поверх всей своей «отличности» и круговерти визуальных стилей бренд гарантирует стабильность этого удовлетворения. Стабильность – не вкус, цвет или другие качества – становится основным свойством бренда. Одно и то же, в том же самом виде потребитель гарантированно получит зимой и летом, на Аляске и в Полесье. С самого начала – фактически об этом постоянно твердит и белорусский агитпроп – народ голосовал не за Лукашенко, а против пустых магазинов и мизерной зарплаты. Народ свое получил. Но минимальный достаток пришел не просто так, десятилетняя государственная пиар-компания синтезировала из него целую Идеологию, которая обрела свою ключевую идеологему Стабильности с постпоэтическим слоганом «чарки и шкварки». Эта идеология минимального, но стабильного потребления стала новой народной верой, пропитала всю социальную жизнь.

Сегодня политический выбор для рядового избирателя по сути уже не отличается от консьюмеристского выбора. Любая продажа тяготеет к форме «акции», а политическая акция строится как сетевой маркетинг. Политический выбор – это просто плохой, сделанный спустя рукава консьюмеристский выбор – ведь при выборе товара (особенно дорогого) мы изучаем и сравниваем характеристики возможных «избранников» с гораздо большей тщательностью и взвешенностью. По сути, постмодернистский выбор – это уходящий в дурную бесконечность выбор небольших личных выгод в пространстве товарно-денежного фетишизма. То есть сегодня в результате выбора мы не просто покупаем потребительную стоимость, мы приобретаем особую личную выгодность

товара: купить то же самое, но дешевле в другом месте; купить тот же товар, но со скидкой; тот же товар, за ту же цену, но с каким-нибудь бонусом (дополнительным «бесплатным» количеством, вложенной игрушкой, особым обслуживанием и пр.) и т.д. Белорусский избиратель в плоскости политики руководствуется навыками покупателя ширпотреба — он особо чувствителен к стабильности бренда, перетекающего в небольшие, но четко указанные дополнительные личные выгоды («на 5% безопаснее», «на 10% чище», на «25% больше»). На уровне здравого смысла избиратель понимает, например, что тот или иной депутат — рвач или тупица, но он обещает небольшое снижение квартплаты и небольшое повышение пенсии. Поэтому какая разница — ведь, покупая на рынке, мы не заботимся о моральных качествах или интеллекте продающей стороны: главное, чтобы была соблюдена личная выгода и стабильный уровень потребления. За это индивид бросает свои деньги в кассовую «урну» и отдает свой голос в политическую «кассу». В реторте этих двух сообщающихся сосудов и происходит синтез того позднего капитала, о котором уже невозможно сказать — политический он или экономический.

В поле современного рынка в товаре мы ценим те небольшие дифференциальные приращения личной выгоды, которые отличают любой товар от самого себя, превращают его в бесконечную серию меновых микроразличий (ведь есть еще Интернет, который делает погоню за мелкими личными выгодами практически бесконечной). В силу открытости этой серии возникает потребительский невроз неполной реализации личной выгоды (а не удовлетворения потребностей, относительно которых уже никто не скажет, какие из них базовые, необходимые или достаточные). Деньги в нашем кошельке стирают вещественную качественность любого товара и представляют его как неуловимый сгусток микроскопических личных выгод, как соблазнительную картинку. В этом нашем невротическом предстоянии вещи как товару, репрезентированному деньгами, мы отчуждаемся от сути той «слепой» поэтики социальных отношений, которую описывал Ницше.

Общество потребления — это общество зрелища. Посмотрите на людей в супер-, гипер-, и мегамаркетах, которые начали расти и у нас. В известном отношении это жуткая картина, картина социальной фрагментации. Множество людей собрались вместе, но не обращают ни малейшего внимания друг на друга, как зомби с невидящими глазами они зачарованно блуждают, пытаясь различить в товарах воображаемых себя и собственные личные выгоды, смотря сквозь себе подобных. Визуальное потребление в современных рыночных гиперпространствах является, возможно, последним звеном в цепи десакрализации общества. Древнее божество как исток личностного фетишизма организовывало вокруг себя общий жертвенный Танец (или «соборность» коллективного голоса). Логика денег как истока товарного фетишизма разворачивает Зрелище для все более индивидуализирующегося человека: от элитарных форм философского созерцания и народных форм театрального смотрения до еще большей пассивности, дистанцированности от других и анонимности человека в модернистских пространствах кинематографа и, наконец, до внешней политкорректной имитации бытия-с-другими в предельно индивидуализированных, нарциссических практиках постмодернистского визуального потребления (молл, Интернет).

Мы программируемся рекламой на бесконечный, самодостаточный, не нуждающийся в каком-либо внешнем обосновании (аристократический нарратив Славы, теократический нарратив Спасения, буржуазный нарратив Свободы) выбор небольших личных выгод. Последний из легитимирующих метанарративов — нарратив Освобождения (нации, класса, индивида) на наших глазах заменяется самодостаточными практиками стабильности. Современное государство, по мысли М. Фуко, все более становится «гарантийно-страховым обществом», обеспечивающим стабильность.

В традиционную эпоху государство выступало цербером границ и веры: охрана территориальной целостности и активная защита веры задавали смысл государственной «идеологии». Буржуазное государство, помимо базовой функции тоталитарного контроля, в качестве основного положения своего пакта

с обществом провозглашает обеспечение благосостояния для большинства. Для государственных аппаратов времен глобального капитализма базовой идеологической ценностью становится стабильность, безопасность: «Складывающиеся сейчас общества безопасности, пишет Фуко, — терпимо относятся к целому ряду разновидностей поведения, в пределе — отклоняющихся от нормы и даже антагонистичных по отношению друг к другу; правда, при условии, что такое поведение оказывается “защищенным оболочкой”, не допускающих таких людей и форм поведения, которые считаются неподконтрольными и опасными. И отграничивать такие “опасные случайности” — дело власти. Но в упомянутой оболочке имеется свобода маневра и некий плюрализм, к которому относятся со значительно большей терпимостью, нежели при тоталитаризме. Это более ловкая и хитрая власть, чем власть тоталитаризма»¹². Беларусь — это молодое, еще необразованное во всех смыслах этого слова государство Стабильности. Ловкость белорусской современной власти, в частности, заключается в том, что «непроницаемая оболочка», о которой говорит Фуко, изготавливается из ультрасовременных материалов — не столько стены тюрьмы или дома умышленных, сколько масс-медийная оболочка надежно отделяет «инакомыслящих» от всего общества. Во имя стабильности жестко пресекается любая попытка критически настроенных к власти слоев населения обрести публичный голос или стать видимыми в публичном пространстве (как в случае с палаточным городком, который сначала был упакован в соответствующую масс-медийную оболочку, а потом уже за этой ширмой «упакован» и физически).

Белорусский политический режим чуть ли не первым эксплицитно сформулировал эту ценность нового века: стабильность выше свободы. Белорусская модель довела до абсурдного и в то же время эффективного примитивизма тот позднекапиталистический курс на «стабилизацию», который сдерживается гражданским обществом, культурными и профессиональными элитами Запада. Эта новая ценность стабильности целит гораздо дальше преодо-

¹² Фуко, М. Интеллектуалы и власть. Статьи и интервью 1970-1984. / М. Фуко. М., 2006. Часть 3. С. 48.

ления опыта перестроечных конвульсий советского социального тела, сбрасывающего идеологическую шкуру «коммунистической идеологии». Антипоэтическая ценность стабильности санкционирует переход в мир «иной», из которого устранены всякие «посредники» из отношений между корпорациями и разобщенными индивидуальными потребителями, в котором развязываются новые силы полицейского контроля во имя общественной безопасности, в котором страх дисперсного врага, проникающего во все поры «здорового» общества, поддерживает господство олигархических кланов (ведь высшая бюрократия — это тоже клан).

Белорусская идеология пропагандирует стабильность, находя свою нишу в постмодернистском масскультурном формате эпохи распада повествования. Она не изобретает теорий, не генерирует связных речей — она уповает на телевизионные монтажные нарезки, визуальный стиль которых микширует примитивные закадровые тексты. Белорусский агитпроп, «душа» отечественных масс-медиа, не рассказывает «историй», он предлагает бессвязные отрывки политфэнтэзи, в которых мир вокруг кишит панамериканскими орками, а Сталин предстает чуть ли не православным витязем. Это похоже на рэп, скороговорку, которая не рассказывает никаких связных историй, а представляет собой набор наболевших фраз (о том, как трудно жить вообще и петь в данный момент), в котором на первый план выходит доверительно-наступательная интонация и, главное, форсированная монтажная нарезка. Монтаж, который не позволяет зацепиться глазу, тем более мысли, за какую-то развивающуюся тему, — только пульсирующий слоган, мессидж о собственном превосходстве.

Ненарративная природа белорусской идеологии обнажилась в одном из телевизионных проектов белорусской пропаганды конца прошлого века — ряде передач типа «взгляд в мир», в которых вообще без какого-либо комментария в темпе клипа чередовались картинки западной вакханалии хаоса и спокойных трудовых будней белорусов (по тому же принципу, только «со словами», строятся выпуски теленовостей). Клиповая нарезка задним числом привносит

какой-то смысл и упорядоченность в набор нарциссических и агрессивных фраз. Рэп — это метастаз рекламы, нагромождение фраз-слоганов, рассчитанных на мощную визуальную стимуляцию; глобальная популярность рэпа знаменует собой окончательную победу визуального над нарративным. Если рэп опосредованно продвигает определенную молодежную субкультуру и сопутствующие товары, белорусский идеологический рэп носит более прямолинейный рекламный характер. Чем по форме «Дети лжи» или другие опусы белорусского агитпропа отличаются от самой массовой рекламы? Реклама различных моющих средств, зубных паст или жвачек в том же самом смысле может быть названа, например, «Дети добра»: четко кодирующая сознание потребителя монтажная нарезка с незамысловатыми текстами перемежает образы разгулявшихся нечистых сил (относительно гадкого и трусливого облика которых приходится полностью полагаться на видеоролик, ибо вокруг-то их и не видно — настолько они микроскопичны) и вовремя спохватившихся сил «чистых» — крошек Сорти, мистеров Пропров и легиона безымянных защитников Чистоты под руководством главного Мойдодыра. Белорусский выбор только на словах приписывает себе альтернативность глобализму, на деле копируя каждый его жест.

В целом в своей антикапиталистической, антизападной риторике белорусская идеология есть атака на модерн (в том числе и советский) с двух сторон. В своем предельно примитивном «идейном» содержании белорусский выбор утверждает лубочные духовно-народные ценности деревни в противовес западноевропейской городской культуре модерна. В конкретных властных практиках тот же модерн подавляется совсем с другой стороны — со стороны циничных постмодернистских времен. Хитрость белорусского идеологического разума заключается в том, что именно примитивность, деревенскость нашего позднего капитализма выдается за возвращение Утопии, эстетические надежды на которую питал модерн. Сегодняшняя президентская Беларусь — это особый в своем буквализме случай «глобальной деревни», помеси антимодерна и постмодерна. Как кадр с сурдопереводом в кадре с настоящим

диктором, она своей идеологической мимикой повторяет происходящее в рамках большого мира в утрированно-нелепом виде. Чем отличается лозунг «Покупайте белорусское» от уже затертого заокеанского аналога «Покупайте американское»? Местные чипсы, местные бела-колы, местные бритни-спирс, местные телешоумены и конкурсы красоты, местные «террористы-оппозиционеры», замачивающие в ведрах дохлых крыс, вплоть до собственных силиконовых долин — все это является такой примитивной копией культуры глобального капитализма, которая начинает функционировать как разоблачительная пародия.

Несмотря на всю свою общинно-деревенскую риторику, Беларусь строит свою модель корпоративного капитализма, в котором единственной и неповторимой корпорацией является государство. Политический режим в Беларуси хочет быть не транс-, но национальной корпорацией в силу вопиющей неконкурентоспособности и отсутствия креативных кадров, использующей специфические технологии управления. Белорусский постмодерн с завидной быстротой и цинизмом освободился от всего того, что на Западе образует систему сдержек корпоративному капиталу, веками наработанную городской культурой: от механизмов постоянной защиты свободной конкуренции (ибо естественным стремлением крупной корпорации является устранение конкурентов и выход из-под юрисдикции законов «для всех»), от институтов гражданского общества, от независимой, по крайней мере от одного источника, прессы, от полноценного университетского образования и слоя культурной и профессиональной элиты, от самой способности к самокритике и самоиронии, которые придают такой благообразный вид западному капитализму и делают его относительно сносным.

Что ждет белорусскую «Корпорацию»? Очевидно, она проиграет в глобальной конкурентной борьбе. И это совсем не повод для радости, ибо среди победителей, похоже, не будет белорусского гражданского общества — только другие представители глобальной «корпорации монстров» типа «Газпрома».

ЛАНДШАФТ И ВИЗИОНЕРСТВО, ИЛИ КАК ПОНИМАТЬ БЕЛОРУССКУЮ «СИЛИКОНОВУЮ ДОЛИНУ»?

Фактом, провоцирующим написание данного текста, стало присутствие среди риторических приемов официальной белорусской власти идеологемы «Силиконовой Долины», воплощающей желаемый образ будущего. Этот фрагмент современной государственной мифологии вполне может быть описан как феномен визуальной культуры, а именно — как продукт воображения визионера, делающего эскизы утопических моделей для белорусского общества. В своей статье мне хотелось бы проанализировать материал, из которого лепится данный желаемый образ, а также условия, возможности и структурные пределы использования данного материала, определяющие сам результат работы воображения. Второе берется в данном случае в качестве некоего материального референта, собственно обуславливающего ход мыслей визионера.

В наиболее широком смысле материальный референт или условия возможности утопического мышления концептуализируются здесь как способ производства. Кроме того, данная статья следует пафосу французского исследователя Анри Лефевра, утверждающего, что всякий способ производства предполагает особый тип пространственности. То есть в нашем случае конструкт материального референта означает способ производства и воспроизводства пространства, способ апроприации, конструирования и функционирования ландшафтов. Говоря буквально, здесь хотелось бы понять, каким образом закономерности белорусского ландшафта сделали

возможным появление насыщенного образа «Силиконовой Долины» в национальном воображении.

Таким образом, в данной статье предпринимается попытка анализа идеологемы белорусской «Силиконовой Долины», при этом в качестве «отмычки» используется инструментарий критической социальной теории пространства. Иначе говоря, названная идеологема анализируется как утопический образ, ставший возможным благодаря специфике альянса пространственных конфигураций и социальных практик в условиях современной Беларуси. Пафос такой постановки вопроса состоит в том, чтобы преодолеть соблазн концептуализации белорусской ситуации в определенном вакууме, упуская из виду непосредственный пространственный остов, участвующий в формировании этой ситуации.

В данном случае необходимо некоторое введение в методологию данной статьи, а также обоснование этой методологии. Критическая социальная теория пространства – парадигма, которая обрела системность, собственных классиков и институциональный остов в середине 1970-х гг. Первыми, кто начал разрабатывать данный дискурс, были географы левых убеждений – Дэвид Харви, Эдвард Соджа, Дорин Мэсси и др., – обнаружившие в себе амбиции преодолеть пределы собственной дисциплины и инициировать мутации в поле социальных исследований в целом. Главной задачей данного типа мышления был пересмотр гегемонии истории и темпоральности как в русле марксистской мысли, так и в гуманитаристике вообще.

Следует отметить, что предметом приложения данной парадигмы является, прежде всего, модернизированное общество, операционализируемое с привлечением конструкта «капитализм». Таким образом, социальная критическая теория пространства заимствовала марксистскую модель теоретизации современного общества (здесь акцентируются феномены коммодификации, динамики товарно-денежных отношений, контроля в процессе производства и потребления и т.д.), а также концептуальный аппарат таких дисциплин, как география, исследования городского пространства, геополитика и т.д. Ключевое убеждение этой парадигмы состоит в том, что

сконструированное и конструирующее пространство может быть взято в качестве определенной призмы, через которую мы анализируем историческое развитие структур общества.

Здесь также следует заметить, что такого рода фокус на пространственных формах все еще является новым в гуманитарных дисциплинах. К примеру, как утверждают Фридланд и Боден, на данный момент существует необходимость акцентирования вопросов пространства (впрочем, в той же степени, что и времени) в социальной теории в силу того, что до настоящего момента эта перспектива не принималась во внимание должным образом — социологи предпочитали «взгляд из ниоткуда»¹. Авторы предлагают сделать влияние пространства на социальные практики (и наоборот) видимым, сфокусироваться на изучении синтеза социального действия и его пространственного бэкграунда.

Масштабную попытку систематизации и легитимации критической социальной теории пространства предпринимает Эдвард Соджа, предлагая «сделать исторический нарратив пространственным», взглянуть на него как на географическую карту². Согласно Соджа, в рамках построения периодизации необходимо принимать во внимание пространственные формы каждого исторического отрезка. Так, модерн (в его концепции капитализм) формировался не в вакууме, но имел свою собственную территориальную специфику (империализм, геополитические иерархии и т.д.).

Тем не менее необходимо отметить, несмотря на резкую критику мышления в терминах темпоральности, для представляемой здесь теоретической парадигмы увидеть социальные основания пространства означает историзировать его феномены. Пример по этой теме приводят Фридланд и Боден, утверждающие, что изменения пространства и времени гомологичны мутациям, происходящим на всевозможных уровнях социального целого. Скажем, авторы видят капитализм как дробление времени на отрезки (стро-

¹ Friedland, R. *Nowhere: Space, Time and Modernity* / R. Friedland, D. Boden. Los Angeles, 1994. P. 32.

² Soja, E. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* / E. Soja. London, 1989. P. 1.

гое разбитие часов работы и отдыха) и завоевание территории (новые рынки, железные дороги и т.д.)³.

Важнейшей аналитической процедурой в рамках социальной критической теории пространства является разграничение контекстуально данного физического пространства, с одной стороны, и социально сконструированного пространства производства, распределения и потребления, с другой стороны. Так, Соджа предлагает отказаться от буквально материалистического понимания пространства как объективной формы материи. По его мнению, важно распознать, что цель капитализма — скрыть социальное измерение данной категории, представить ее в качестве естественной, объективно измеряемой, изначальной и не изменяемой каждой конкретной исторической формацией⁴.

Другими словами, Соджа и традиция, с которой он солидаризируется (Лефевр, Харви, Мэсси и др.), подвергают сомнению примордиализм пространственных форм: пространство само по себе может быть изначальным данным, но организация и значение пространства являются продуктом социальной трансляции, трансформации и опыта⁵. С этой точки зрения материалистическая интерпретация пространства предполагает признание факта, что данная категория социально производится и включает в себя три измерения: физическое, ментальное и социальное.

Следуя замыслу данной статьи, особенно важными мы считаем следующие положения критической социальной теории пространства. Первое: всякая историческая конфигурация социального целого предполагает свой собственный тип пространственности. Второе: пространство конструируется и перманентно реконструируется, являясь одновременно результатом и предпосылкой социальных структур. Третье: физическое измерение пространства не является исчерпывающим. Четвертое: пространство является полем борьбы и властных отношений.

³ Friedland R., Boden, D. Nowhere: Space, Time and Modernity. P. 9.

⁴ Soja, E. Postmodern Geographies. P. 126.

⁵ Ibid. P. 78–79.

Для достижения поставленной выше цели необходимо также продемонстрировать сам механизм трансляции специфики пространственных конфигураций в домен символических практик (искусство, теории, идеологии и т.д.). Требуемый для этого концептуальный ансамбль можно найти в книге Алана Преда и Майкла Джона Уоттса «*Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent*». Здесь культура изучается именно в качестве эффекта материального референта, включающего в себя оборудование, ландшафты, всяческие технологии, рынок труда, социальные отношения и т.д. Другими словами, объект авторского интереса — «культурные артикуляции, сопровождающие процессы аккумуляции капитала как они разворачиваются в исторически и географически заданных обстоятельствах»⁶.

Логика модерна в данном случае декодируется путем принятия во внимание динамики локальных конфигураций капитала, являющихся результатом неравномерного развития. При этом именно тот факт, что современный порядок воплощен в пространстве, территориально локализован, делает возможными его множественность и разнообразие. Суть подхода Преда и Уоттса заключается в том, чтобы увидеть то, каким образом специфика каждого конкретного ландшафта соприкасается с универсальными законами капитализма; а также проанализировать реакции различных ландшафтов на несопоставимость с этими законами.

Таким образом, вариативность форм модерна вызвана вариативностью переработок реальности капитализма локальными ландшафтами (капитализм в принципе неравномерен, гибок и обладает способностью постоянно трансформироваться). Как это показывают Соджа, Харви, Уоттс и др., различные вариации капиталистического способа производства (или режима аккумуляции капитала) имеют свои собственные темпоральные ритмы, напрямую зависимые от пространственных феноменов.

Одно из последствий данной множественности — разнообразие модернизма как «сферы куль-

⁶ Pred, A. *Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent* / A. Pred, M.J. Watts. New Brunswick, 1992. P. XIII.

турных, идеологических и мыслительных реакций на модернизацию в рамках доменов искусства, литературы, науки и философии»⁷. Анализируя различные модификации модернизма, Уоттс и Пред пишут, что специфическая форма недовольства возникает при столкновении перманентно революционной реальности капитализма с традиционными — «более или менее глубоко седиментированными» — «каждодневными практиками, властными отношениями и формами сознания»⁸.

То есть культурный домен социального целого концептуализирован здесь в качестве символического недовольства, отрицания и борьбы (как шок в результате перехода от традиционного порядка к порядку модерна). Причем такого рода символический ответ должен восприниматься в качестве локализованного, привязанного к специфике определенного ландшафта. Пред и Уоттс фокусируются на случаях, где модернизация посредством экспансии капитализма неизменно предполагает взаимодействие локального и универсального, а также трансформации, вызванные этим взаимодействием.

Применить этот аналитический инструментарий к случаю Беларуси означает эксплицировать специфику белорусского модерна, не всегда следующего закономерностям идеальных типов, описанных классиками философии и социологии. И именно перспектива критической социальной теории пространства (к примеру, в той форме, в какой она представлена у Преда и Уоттса) позволяет сделать это. Таким образом, следуя пафосу авторов книги «*Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent*», данная статья стремится распознать символические реакции, возникающие в результате столкновения специфики ландшафта Беларуси, с одной стороны, и претендующей на универсальность логики капитализма, с другой стороны. Надо сказать, в данном случае анализируется одна разновидность такого рода реакций — данное в территориальных формах национальное воображение, воплощающее одновременно утопические и идеологические импульсы⁹.

⁷ Pred A., Watts M.J. P. XIV.

⁸ Ibid. P. XIII.

⁹ Идею о присутствии альянса утопии и идеологии во

В нашем контексте необходимо также сделать определенный набросок той функции, которую играет американская Силиконовая Долина в сегодняшней модификации капитализма. Очевидно, что, функционируя скорее как недостающий глубины (хотя и интенсивный) утопический образ, территория в Калифорнии выступает в качестве метонимии для сложного и многоуровневого комплекса процессов, охвативших всю мировую систему. Одним из безоговорочных фактов в рамках современных социальных исследований является убеждение, что образ калифорнийской Силиконовой Долины на данный момент стоит в ряду наиболее настойчивых образов в пространственном воображении всего человечества.

Согласно Уоттсу, этот — в том числе и географический — феномен можно понять как главный объект желания современности, как символ послевоенного реструктурирования капитализма. Упомянутое реструктурирование началось уже в рамках парадигмы фордизма и инициировало сегментацию американского рынка труда (в тех обстоятельствах это означало, прежде всего, рост процента гибких или временных рабочих договоров)¹⁰. В то же время тенденции, символизируемые Силиконовой Долиной, вызвали мутации в системе международного разделения труда: массовое индустриальное производство вместе с капиталистическими производственными отношениями было перемещено в новые районы, переживающие экономический бум (Сингапур, Гонконг, Малайзия, Филиппины и т.д.).

Как пишет Уоттс, создание новых индустриальных пространств в Соединенных Штатах, таких как Силиконовая Долина, является частью беспрецедентной глобализации производства в послевоенную эру¹¹. То есть образ Силиконовой Долины выступает в качестве квинтэссенции позднего капитализма, во-

всяком феномене культуры можно найти у Фредерика Джеймисона (Jameson, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* / F. Jameson. New York, 1981. P. 291).

¹⁰ Watts, M.J. *Capitalisms, Crises and Cultures I: Notes Toward a Totality of Fragments* / M.J. Watts // *Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent.* P. 3.

¹¹ *Ibid.* P. 5.

площадает такие его черты, как мобильность, непрекращающееся присвоение новых пространств (и, как следствие, неравномерное развитие), императив постоянно себя реконструировать и т.д. В то же время в условиях современной Беларуси идеологема «Силиконовой Долины» используется прямо противоположным образом. А именно в качестве материала для визуализации (в государственной идеологии) случая Беларуси как специфической девиации в системе позднего капитализма.

Так, президент Беларуси Александр Лукашенко буквально заявил о том, что на сегодняшний день конструирование своей собственной «Силиконовой Долины» является одной из важнейших задач для страны. По его словам, идея данного проекта заключается в том, чтобы создать среду, которая бы способствовала развитию высоких технологий и где бы совокупность социальных, экономических и правовых условий находилась на уровне развития, превосходящем общемировой¹². Таким образом, амбиции белорусской власти создать эквивалент региона в Калифорнии могут быть поняты именно как попытка локальной переработки универсальной (следующей железным законам капитализма) тенденции.

По замыслу этой статьи, наибольшего внимания здесь заслуживает следующий момент. Как это может быть понято из слов президента, факт, делающий местный проект «Силиконовой Долины» актуальным и даже необходимым, — отъезд лучших белорусских специалистов за рубеж¹³. Или, другими словами, вовлечение местной рабочей силы в контекст мирового рынка. В этом свете главная задача белорусской «Силиконовой Долины» — остановить этот процесс, создав необходимую инфраструктуру, возможности и новые рабочие места в пределах национальной экономики. Таким образом, налицо отказ от традиционных императивов капитализма/либерализма, от следования глобальным ритмам и линиям развития. Вместо этого демонстративно предлагается избегать

¹² Послание Президента Республики Беларусь А. Лукашенко Национальному Собранию и Белорусскому народу. 14.04.2004 (<http://president.gov.by/rus/president/speech/2004/poslan/pg2.html> (18.10.2005).

¹³ Там же.

участия в системе неравномерного развития, замкнуться в собственной локальности, учредить свой собственный стабильный и предсказуемый ритм.

То есть в данном случае воображение следует логике, полностью отличной от логики самого прототипа (Силиконовой Долины как конкретного феномена американской инфраструктуры/индустриального капитала). Так оригинал Силиконовой Долины выражает тенденции диверсификации международного рынка труда и пространственной/социальной мобильности. В то время как ее интерпретация в белорусском контексте является символическим сопротивлением указанным выше тенденциям, попыткой провозгласить стабильность в качестве добродетели и необходимой предпосылки для успешного экономического и научного развития.

Как уже было сказано, важным посылом для нас является связывание культурного домена с материальным референтом, рассмотрение элементов культуры в качестве искаженных инфраструктурных тенденций. Следует заметить, что концепция культуры как искажения может быть найдена не только у Преда и Уотса, цитированных выше. Также Джеймисон разработал подобный теоретический конструкт, показав, что культурный артефакт является полуавтономным (не изоморфным) ответом на социально-исторический подтекст¹⁴. Таким образом, стратегическая задача здесь – выявление тех закономерностей способа производства современной Беларуси, что позволили вовлечение образа «Силиконовой Долины» в систему национальной идеологии и обусловили именно такое, а не иное использование данного образа.

В этом свете интересная гипотеза может быть найдена у Юрия Шевцова, исследующего геополитическое значение инфраструктуры (или производственного капитала) Беларуси. Согласно Шевцову, внутренняя динамика развития СССР предполагала превращение белорусской республики в эквивалент «Силиконовой Долины». В данном случае автор имеет в виду не сходство механизмов режима аккумуляции капитала, но большую концентрацию вы-

¹⁴ Jameson, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. P. 42.

соких технологий — прежде всего, сборочной индустрии — на относительно небольшой территории¹⁵. По его мнению, именно коллапс Советского Союза не позволил Беларуси реализовать свой потенциал, успешно завершить индустриализацию и урбанизацию.

Таким образом, пишет Шевцов, независимость не была желаемым результатом для страны. И как раз такая диспозиция провоцирует сегодня мифологему интеграции с Россией в качестве попытки преодоления геополитического кризиса¹⁶. То есть исследователь солидаризируется со следующим предположением, регулярно воспроизводимым и обсуждаемым в академической среде, медиа и обыденном мышлении: тот факт, что местная индустрия является в первую очередь сборочной индустрией, делает Беларусь зависимой от российского рынка и очевидно предопределяет [гео]политический и культурный выбор страны¹⁷.

Кроме того, как это подчеркивает Шевцов, важнейшим элементом индустриального ландшафта Беларуси является оборудование для транспортировки нефти и газа из России в Центральную Европу. Данные условия не просто ориентируют Беларусь на сотрудничество с первой, но делают ее специфическим фильтром, от работы которого зависит качество коммуникации Россия — Запад. Анализируя данные обстоятельства, Шевцов делает следующий вывод: первое, в чем реально заинтересованы обе стороны коммуникации, — социальная и политическая стабильность в зоне транзита. Социальный хаос приведет к упадку необходимого оборудования, к утрате Беларусью роли фильтра и к убыткам, понесенным и Россией и Европой.

При этом в нашем случае стабильность можно понимать в двух измерениях. Первое — это социальная стабильность, сохранение традиционных ориентиров, служащих инструментами, которые позволяют

¹⁵ Шевцов, Ю. Беларусь: Страна базирования / Ю. Шевцов (<http://zvezda.ru/geopolitics/> (18.10.2005)).

¹⁶ В данном случае можно отметить, что счастье Беларуси воображается в пространственных (географических) терминах.

¹⁷ Шевцов, Ю. Беларусь: Страна базирования.

любому успешно упорядочивать социальную реальность. Здесь примером может служить отсутствие резких изменений на рынке труда¹⁸. Если говорить еще точнее, в контексте Беларуси необходимой предпосылкой стабильности является сохранение страной крупной промышленности, избавляющее значительную часть населения от травматичного опыта переквалификации, а, скажем, систему образования от громоздкого процесса вынужденной радикальной смены учебных программ, упразднения неактуальных и введения новых специализаций. Конечный результат здесь — отсутствие социальных потрясений и прогнозируемость социальных процессов.

Второе — стабильность пространственная, обратная сторона социальной стабильности, характеристика общества, где географические перемещения не приветствуются и не приносят выгоды. Известно, что большинство советских городов были сконструированы вокруг промышленных анклавов, а рост населения тщательно контролировался, с тем чтобы не превышать определенного предела и чтобы предприятие было обеспечено достаточным количеством рабочей силы¹⁹. Масштабные миграции если и происходили, то планировались заранее²⁰. Сохранив крупную промышленность от экономической системы СССР (и контакты с промышленными комплексами бывших советских республик), Беларусь сохранила в том числе и комплекс преград для мобильности в пространстве.

Таким образом, феномен стабильности в контексте Беларуси тесно связан с пространственными конфигурациями: с элементами индустриального ландшафта, а также с геополитической ролью страны. Ключевое условие возможности как социальной, так и пространственной стабильности — успешное

¹⁸ Для Шевцова более значимым феноменом является политическая стабильность: редкие, предсказуемые и контролируемые ротации политических элит.

¹⁹ Musil, J. *Urbanization in Socialist Countries* / J. Musil. London, 1980. P. 57.

²⁰ При этом, как это показывают Фридланд и Боден, предотвращение пространственной мобильности было одним из способов контроля в социалистических странах (Friedland, R., Boden, D. *Nowhere: Space, Time and Modernity*. P. 12).

функционирование промышленной инфраструктуры. С другой стороны, само географическое положение Беларуси и тип отношений с производственным капиталом России и Центральной Европы не приемлет, как это демонстрирует Юрий Шевцов, резких изменений в общественной и политической жизни, а значит, вынуждает страну сохранять и развивать крупные промышленные комплексы.

Из приведенного выше анализа альянса пространственных конфигураций и социальных практик в контексте Беларуси можно сделать следующие выводы. Первое: специфика индустриального ландшафта стимулирует амбиции Беларуси быть своеобразной «Силиконовой Долиной», территорией, насыщенной высокими технологиями. Второе: та же специфика индустриального ландшафта ориентирует страну в первую очередь на сотрудничество с Россией, что совпадает с интенсивной антизападной риторикой (Беларусь представляется именно региональным вариантом «Силиконовой Долины», не инкорпорированной в систему отношений мультинационального капитала, центром которого во многом является реальная Силиконовая Долина в Калифорнии). Третье: в свете данной статьи, наиболее значимым результатом взаимного влияния социального процесса и пространственных форм является феномен стабильности.

Таким образом, будучи одним из основных следствий слияния пространственных конфигураций и социальных практик в ситуации Беларуси мотив стабильности может быть распознан и в специфике идеологемы белорусской «Силиконовой Долины». Как было указано выше, добродетели, вкладываемые властью в этот желаемый образ, — дистанцирование от мобильности и гибкости как атрибутов современной модификации капитализма, строгий контроль над промышленностью, создание анклава, где передовое производство замкнуто в своей локальности, отказ от участия в системе неравномерного обмена и т.д. В то время как реальная Силиконовая Долина олицетворяет как раз центральную роль мобильности в современных условиях.

Феномен искаженного присвоения данного фрагмента позднего капитализма в белорусском кон-

тексте можно поместить в концептуальный остов, предложенный Уотсом. Здесь в качестве мишени для критики выступают те концепции критической социальной теории пространства, где недостаточно внимания уделяется измерению борьбы, ответа различных групп/общностей на каждый конкретный вариант модернизации. Уотс предлагает избегать «гомогенизации деталей современного ландшафта», сфокусироваться на культурной и символической топографии, а не только на чистых законах капитализма²¹.

Центральный вопрос для Уотса, — каким образом пространственные значения вырабатываются и перерабатываются в условиях современности²². Согласно замыслу нашей статьи, идеологема белорусской «Силиконовой Долины» может служить примером такой переработки. Еще точнее, примером локального противостояния и искажения глобальных тенденций современного капитализма. Причем корни этого противостояния распознаются, в том числе и в пространственных феноменах, в специфике ландшафта анализируемого общества. Появление образа «Силиконовой Долины» в системе государственной идеологии маркирует точку, где внутренняя логика мультинационального капитализма встречает сопротивление со стороны опыта советской модернизации, воплощенного в пространственных формах. А именно: традиция строго фиксированного пространственного разделения труда в рамках СССР и сохранение советского инфраструктурного наследия медируются в сфере символического производства, вызывая ностальгические мотивы стабильности в культурном домене современной Беларуси (в нашем контексте речь идет об официальной государственной риторике).

2006

²¹ Watts, M.J. Capitalisms, Crises and Cultures I: Notes Toward a Totality of Fragments. P. 15.

²² Ibid. P. 18.

СТРУКТУРНАЯ «НЕХВАТКА» ДИЗАЙНА, ИЛИ ДЕД МОРОЗ «ЗА БЕЛАРУСЬ!»

Бутылка — один из идеальных объектов — имеет форму бутылки не потому, что у дизайнера вдруг зачесалось левое полушарие, и он решил сделать горлышко узким, а потому что пробка — дорогой материал, который нужно экономить.

А. Лебедев

В эпиграфе — высказывании довольно успешного дизайнера на постсоветском пространстве Артемия Лебедева — проговаривается очень важная мысль о том, что дизайн возникает на стыке нехватки и необходимости использовать имеющиеся ресурсы. Такие высказывания встречаются довольно редко в нашем регионе, гораздо чаще можно встретить точку зрения, заключающуюся в том, что дизайна нет, потому что нет ресурсов для его развития и внедрения. Характер позиционирования дизайна в Беларуси является, скорее, результатом представления о некоторой избыточности дизайна по отношению к товару и производственным, потребительским отношениям. В частности, об этом свидетельствуют и те слоганы, которые используются для рекламирования изделий белорусского производства, например «купляйце беларускае». Слоган, предполагающий, что форма и стоимость товара и, как следствие, мотивы приобретения обуславливаются не прагматическими соображениями, а чем-то другим. В контексте этого слогана можно было бы предположить, что функциональные свойства бутылки определяются национальными особенностями производителя. Предположим, что мы пользуемся бутылкой потому, что она из зеленого стекла — цвета национального флага: такую логику трудно назвать «естественной».

Трудно не назвать самобытным подход, в рамках которого ценность товара обозначается через его принадлежность к определенной национальности. Поскольку деятельность по приданию ценности товара, позиционированию и сбыту традиционно закреплены в том числе и за дизайнерами, то хотелось бы разобраться, как становятся возможными такие проявления дизайна и каким образом дизайн позиционирован в белорусском обществе. Для того чтобы подойти к этой задаче, хотелось бы прояснить контекст формирования и становления дизайна.

«Всякая попытка определить время возникновения дизайна является скрытым определением»¹, — пишет Вячеслав Глазычев, автор многочисленных публикаций по истории дизайна и архитектуры. Связывая возникновение дизайна со временем модернизации практически всех сфер культуры в начале XX в., а также с распространением серийного производства, у нас появляется возможность обозначить своеобразие феномена дизайна по отношению к широкому спектру деятельности, связанного с ремесленничеством, декоративно-прикладным искусством². И до начала XX в. вещи делались красивыми и удобными в использовании. Вещи производились штучно и имели долгую жизнь: передавались из поколения в поколение, что придавало им дополнительную ценность. Однако при массовом производстве увеличилось количество вещей и возникла необходимость в более интенсивном их обороте. Знаковым событием в этом процессе оказалась депрессия 1929 г. в США, связанная в том числе со значительными банковскими инвестициями в конвейерное производство товаров и отсутствием механизмов сбыта, а значит, и возврата капитала. Товары, произведенные в больших количествах, не нашли своего потребителя. Одной

¹ Глазычев, В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Глазычев. М., 1970. С. 7.

² Существует три точки отсчета дизайна: доисторические времена — в таком случае дизайн включает в себя любые попытки эстетизировать предметы обихода, индустриальная революция — середина и конец XIX в. и экономический кризис в США в конце 1920-х. Кстати, книга В. Глазычева «О дизайне» — практически единственная русскоязычная книга, где хотя бы обозначается проблема возникновения дизайна.

из стратегий выхода из кризиса стали инвестиции в способы реализации. Именно в это время индустрия моды получает интенсивное развитие. Именно в это время в США появляется множество дизайн-бюро, штат которых за десятилетия увеличивается от 1–2 до 60 человек³.

Почему профессия дизайнера стала столь востребована, особенно в области промышленности? Джонатан Вудхам⁴ пишет, что в 1920–1930-е гг. формируется миф о дизайнере как творце предметного мира от самолетов до зубных щеток⁵. Если дизайнер существенно меняет потребительские свойства изделия, тогда непонятно как, например, одно дизайн-бюро может заниматься и дизайном фото оборудования Kodak, и машинами Ford⁶? По мнению Бодрийера, дизайнер работает с социопсихологической переживаемостью вещи и именно поэтому дизайнеры столь востребованы в производстве бытовой техники, товаров широкого потребления и сравнительно мало привлекаются в высокотехнологические отрасли: космическую, военную и т.д. Фактически перед дизайнером стояла задача не улучшения вещей, а интенсификации потребления, а значит, и оборота капитала. Чем больше вещей производится, тем больше их должно потребляться, а это значит, тем быстрее должна появиться необходимость купить новую

³ Woodham, M.J. *Twentieth-Century Design* / M.J. Woodham. Oxford; New York, 1997. P. 68–70.

⁴ M. Jonathan Woodham – профессор, директор Центра исследований по истории дизайна в университете Брайтона, член редакторских советов наиболее значимых академических периодических изданий в области дизайна, таких как «*Journal of Design History, Design Issues*», автор широко известной книги «*Twenties Century Design*» (1997), в которой история дизайна преподносится в контексте социокультурных изменений XIX–XX вв.

⁵ Woodham, M. J. *Twentieth-Century Design*. P. 68–70.

⁶ *Ibidem*. Наиболее успешные дизайнеры в 20–30-е работали со следующими корпорациями:
Walter Dorwin Teague работал с Kodak, Ford, Texaco;
Raymond Loewy – Roebuck, The Pennsylvania Railroad, Studebaker, Lucky Strike;
Bel Geddes – Standard Gas Equipment Company, General Motors;
Henry Dreyfuss – Bell Telephone, New York Central Railroad

вещь. Самым простым решением вопроса было бы производство некачественных вещей, но это неприемлемое решение в условиях конкуренции.

Одним из решений было стимулирование потребления новых, более удобных, приятных в обращении вещей. Производятся качественные вещи, но с появлением новых, более совершенных вещей «старые», еще пригодные к употреблению, выпадают из моды, задаваемой модой. Причем потребление должно осуществляться не на принудительной основе, а по «собственному» желанию и убеждению потребителя. Так, Раймонд Лоуи впервые предлагает не только оригинальное графическое решение пачки сигарет «Lucky Strike», но и передачи на радио с выступлениями звезд и т.д. Потребляется не только товар, но и те образы, которые его сопровождают, в том числе происходит связка массовой культуры и процедуры потребления товаров. Революционность решения Лоуи состояла в том, что товар делается более привлекательным не посредством улучшения потребительских свойств, а благодаря привлечению неожиданных ресурсов для распространения информации о товаре.

В первой половине XX в. функция дизайна заключалась в информировании о качестве и полезных свойствах товара. Дизайн эпохи модерна — это коммуникативный дизайн. В случае табачных фирм важно было не только сообщить потребителю о низком содержании никотина, высоком качестве табачного листа, папиросной бумаги, но и найти персонажа, который будет вызывать доверие и интерес публики. Так, в рекламе табака в первой половине века часто используется образ доктора, который рассказывает о полезных свойствах табака. Если мы посмотрим на рекламу 1910–1950-х гг., это будут бесконечные тексты, где в историях рассказывается об уникальных свойствах товара. В 1960-е г. тексты в рекламных изданиях сокращаются до лаконичных слоганов: «*courreges: clothes of the future*». Что может сообщить о качестве и функциональности одежды торговой марки «*courreges*» слоган — «это одежда будущего»? Что мы знаем о будущем?

В 1960-е функция дизайна остается той же, но осуществляется она не сообщением (коммуници-

рованием) свойств товара, а созданием образов, которые к конкретному товару имеют весьма опосредованное отношение. Таким образом, коммуникативный дизайн — это феномен модерна, когда серия предстает в виде товара, произведенного в больших количествах, и каждому конкретному покупателю предстоит на собственном опыте убедиться в его полезности. В эпоху постмодерна серия предстает в виде минимальных вариаций одного и того же вида товара, т.е. серии минимальных различий. Появляется понятие торговой марки, не привязанное к конкретному продукту, а обозначающее некоторый миф, который может объединять товары разного характера. Например, сейчас мы видим шампуни, бальзамы, кремы одной торговой марки, но для различных типов кожи, волос. Условием продажи во второй половине XX в. является индивидуализация каждой серии, создание психологического типажа. Серия может представлять не только в вариациях одного и того же товара: холодильники разных цветов (в то время как в эпоху модерна за всей бытовой техникой был закреплен белый цвет благодаря усилиям фирмы Brown; в редких случаях черный), но и различной комплектации, позволяющей индивидуализировать товар. Например, компьютерная техника: существует множество вариаций составных частей компьютера (материнская плата, видео, звуковая карта, жесткие диски и т.д.), из которых собирается с необходимыми вариациями компьютер специально для потребностей конкретного потребителя. Таким образом, в эпоху постмодерна дизайнер работает не с товаром массового производства, а с его желанием.

В своей нашумевшей книге «99 франков» Ф. Бегбедер пишет о процессе создания рекламы, где обсуждается не качество товара, а типаж, который будет «продавать» этот товар:

«Очаровательная БЕЛАЯ женщина (не старая и не молодая), шатенка (не блондинка и не брюнетка) сидит на террасе живописного сельского домика, декорированного в стиле “Южный берег” (уютного, но скромного), в кресле-качалке (не слишком дорогом и не слишком убогом). Она смотрит в камеру и вос-

кликает (умильным, но естественным голосом): “Я КРАСИВА? ДА, ТАК ГОВОРЯТ. НО САМА Я НЕ ЗАДАЮСЬ ЭТИМ ВОПРОСОМ. Я — ЭТО ПРОСТО Я”. Спокойным жестом (не сексуальным и не манерным) она берет со стола баночку “Мегрелет”, бережно (не слишком быстро и не слишком медленно) открывает ее и кладет в рот ложечку йогурта (не слишком полную, но и не совсем пустую). Потом, закрыв глаза от удовольствия, смакует продукт (минимум две секунды). Вслед за чем произносит остальной текст, глядя прямо в глаза телезрителям: “МОЙ СЕКРЕТ — «МЕГРЕЛЕТ», ИЗУМИТЕЛЬНЫЙ ОБЕЗЖИРЕННЫЙ ЙОГУРТ. С КАЛЬЦИЕМ, ВИТАМИНАМИ И ПРОТЕИНАМИ. ДЛЯ ПОДДЕРЖАНИЯ ОТЛИЧНОЙ ФИЗИЧЕСКОЙ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ФОРМЫ НЕТ НИЧЕГО ЛУЧШЕ!” Она встает (грациозно, но не слишком) и заключает с лукавой (но не слишком) улыбкой: “ВОТ МОЙ СЕКРЕТ. НО ТЕПЕРЬ ЭТО УЖЕ НЕ СЕКРЕТ, РАЗ Я ПОДЕЛИЛАСЬ ИМ С ВАМИ, ХА-ХА-ХА!” И она раздражается игривым (но в меру) смехом. Далее на экране возникает *flashshot* (минимум на пять секунд) со следующим титром: “МЕГРЕЛЕТ” — ЧТОБ СТАТЬ СТРОЙНЕЕ И ПРИТОМ ВДВОЙНЕ УМНЕЕ!”⁷»

Иначе говоря, уже недостаточно сообщить о содержании йогурта, — его потребление оправдано только в случае перспективы становления «вдвойне умнее и стройнее», причем обязательно в этой связке. В рекламе фигурирует только потребитель и его желание, а товар лишь предлог, который позволяет продемонстрировать социально престижный образ, атрибутом которого, между прочим, является и рекламируемый товар.

Таким образом, дизайн возможен только тогда, когда возникает необходимость интенсифицировать потребление товаров, а средством для этого является его постоянная индивидуализация и обновление — это необходимые условия потребления серийного товара. Все мы потребляем товар, который больше всего подходит нам, совсем не задумываясь, что такой же логикой руководствуется еще несколько

⁷ Бегбедер, Ф. 99 франков / Ф. Бегбедер. М., 2003.

сотен тысяч людей. В этой ситуации основным инструментом дизайнера оказываются, в терминах Бодрийяра, знаки социальной меновой стоимости.

Для того чтобы разобраться с мозаикой наблюдений о смысле и роли дизайнера в Беларуси, в которые еще предстоит взглядеться, стоит обратиться к тезису Бодрийяра: «Практику предметов надо рассматривать вместе с идеологией “потребления, которая подкрепляет любую относящуюся к предметам практику”»⁸. Иными словами, предмета не существует, если он не включен в социальные практики. Если взять в руки какое-нибудь изделие, достаточный ли это способ социализации предмета? Когда мы говорим о социальных практиках, то речь идет о повторяющихся действиях, значимых не для отдельного индивида, а для группы. Группа людей наделяет значением тот или иной предмет и тем самым разделяет это значение. Зачем потреблять нечто, если это не имеет никакого значения? Покупая одежду, мы ориентируемся на те вкусы, которые воспитаны социумом. В то же время потребление вещей позволяет не только воспроизводить, но и изменять социальный статус. Создавая имидж, мы позиционируем себя определенным образом относительно других членов группы или задаем ту позицию, в которой хотели бы оказаться.

Потребление является социальной практикой, так как осуществляется подавляющим большинством представителей социума и его функция — социальная медиация, т.е. посредством потребления определенных товаров представитель социума получает возможность себя позиционировать, индивидуализировать в обществе. Дизайн является условием возможности осуществления медиирования социальных отношений посредством знаков.

Можно возразить, что потребляются не знаки, а предметы по причине своей функциональности, полезности, комфортности в использовании. Бодрийяр в работе «К критике политической экономии знака» пишет о том, что функциональность предмета не является основанием для его включения в социальные практики. Первичной оказывается знаковая меновая

⁸ Бодрийяр, Ж. К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр. М., 2003. С. 9.

стоимость предмета, потребительная же стоимость является его рационализацией, практическим приложением. Что же заставляет нас выбрасывать или отказываться от употребления предметов, которые не потеряли своих функциональных свойств? Одежду и сумки, которые не износились, бытовая техника, которая еще работает, мебель, которая еще может долго служить? Вещи обновляются согласно моде, являющейся кодом доступа к социальной успешности, определенному статусу. Старые вещи могут преднамеренно использоваться, но приходится учитывать, что их употребление тем более будет нести знаковую функцию, задавая определенные коннотации, то ли хозяин принадлежит к партии зеленых и ради сохранения природы не обновляет вещи согласно моде, то ли является приверженцем движения антиглобалистов и т.д. Таким образом, функциональность оказывается вторичным свойством по отношению к знаковому измерению вещи.

Производство массового товара в эпоху модерна и серийного товара в период постмодерна стало возможным лишь в условиях либеральной экономики, в условиях господства частного капитала и заинтересованности в его воспроизводстве. Поэтому трудно сравнивать серийное производство при социализме в СССР и капитализме в Западной Европе и США. Природа внешне похожих процессов различна. Во втором случае массовое производство осуществляется с целью воспроизводства капитала и как следствие создания рабочих мест. В СССР массовое производство нацелено на создание рабочих мест и воспроизводство идей о социалистически справедливом обществе, где правом каждого было право на труд. Именно поэтому было возможно производство вещей, которые не потреблялись. И очень симптоматичным кажутся различия в именовании этого вида деятельности в Западной Европе как «design», а в СССР — «техническая эстетика». В первом случае семантика звукоряда отсылает к знаку (sign), который предполагает отправителя (тот, кто посылает знаковое сообщение) и получателя (того, кто прочитывает знак). Получается, что даже в промышленном дизайне дизайнер работает не с материалом или вещью, а знаковым измерением вещи. Наподобие

того, как Питер Беренс — один из первых художников, привлеченный к промышленному производству и причисляемый к первым дизайнерам, придавал электрическим изделиям фирмы АЕГ в начале XX в. вид безопасных и пригодных для использования в бытовой сфере. В Советском Союзе техническая эстетика⁹ только на декларативном уровне была связана с производством и потреблением. Главным же импульсом оставалась эстетизирующая деятельность по отношению к предмету, что не всегда или вовсе не подразумевает социальную прагматику. Производился массовый товар, однако в качестве стратегий сбыта использовались административные, а не рыночные механизмы. Так, в советской промышленности на рекламу и на оформление шли минимальные средства, так как потребление товара обеспечивалось отсутствием выбора — в лучшем случае или дефицитом, т.е. отсутствием товара, — в худшем. Вполне естественно, что в ситуации отсутствия конкуренции, наличия огромных государственных предприятий, которые стандартизировали выпускаемую продукцию, с тем чтобы занимать всю мощность предприятия и выпускавших одинаковые изделия в огромных количествах, техническая эстетика играла достаточно странную роль¹⁰. Следы ее влияния можно проследить только на отдельных экземплярах, выпущенных в лабораториях государственных предприятий в ограниченном количестве.

⁹ В СССР сначала были образованы объединения производственного искусства, связываемого с деятельностью конструктивистов и нэпом, с середины 1920-х употребляется термин «художественное конструирование», которое, с одной стороны, связывается с деятельностью ВХУТЕМАСа, но и, с другой, образованием в 1962 г. ВНИИТЭ — Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, широко употребляется как синоним технической эстетики. Оба термина отсылают к неким операциям над вещью, но в них не проговаривается социальная прагматика вещи.

¹⁰ В условиях социалистической экономики такой же загадочной оставалась функция графического дизайна, который в капиталистической экономике был призван индивидуализировать товар по отношению к конкурентам.

Бруно Таут оставил следующие наблюдения после своего посещения СССР: «В 1926 г. я был приглашен на совещание в Советский Союз. То было время, когда для постройки жилых домов и других зданий не хватало железа, бетона и других материалов... Однако в СССР, несмотря на нужду в материалах, продолжали рисовать такие проекты, как будто железо и цемент были в изобилии»¹¹. В этом пассаже очень точно прослеживается специфика не только архитектурного проектирования, но и той ситуации, которая сложилась вокруг технической эстетики, а также домами мод, которые производили единичные модели, но не оказывали значимого влияния на массово произведенный продукт, так как игнорировались условия массового производства в СССР. В рамках «технической эстетики» создавались такие продукты, как если бы не было планов на пятилетку по производству товаров, не было отсталой производственной базы и т.д. Видимо, поэтому на выставке достижений советской промышленности были представлены достижения в военных областях и космонавтике. На выставке достижений американской индустрии – American National Exhibition – в 1959 г. в Москве Никсон представил Хрущеву разнообразную бытовую технику, демонстрируя преимущества американской послевоенной промышленности¹². В 1960-х гг. был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Чтобы представить характер деятельности этого института, можно привести следующий пример: в 1963–1965 гг. был разработан опытный экземпляр такси будущего: «Был изготовлен в единственном экземпляре, но вошел в историю мирового автомобилестроения как выдающийся образец передового технического дизайна»¹³, который так и остался единичным экземпляром. Так, многие талантливые и гениальные находки и идеи конструкторов

¹¹ Цит. по: Паперный, В. Культура «Два» / В. Паперный. М., 1996. С. 77.

¹² Whitening, C. A taste for pop: pop art, gender, and consumer culture / C. Whitening. Cambridge University Press, 1997. P. 54.

¹³ См. веб-сайт Музея экипажей и автомобилей: <http://museum.autoreview.ru/content/view/79/11/>

торов остались в истории только как проекты — известный феномен «проектирования в стол». Можно говорить о том, что это является дизайном, однако все это не соответствует закреплённой за дизайном функцией социальной медиации, которая может осуществляться только в том случае, если продукты и их знаковая меновая стоимость разделяются большинством представителей социума. Большинство находок и разработок ВНИИТЭ так и оставались доступными только кругу профессионалов.

Определяя основную функцию дизайна как медиацию социальных отношений посредством знаков, и как то, что обеспечивает социальную связность, т.е. то, что наделяется значением участниками больших социальных групп и тем самым воспроизводит социальные отношения, — в советское время можно к дизайну отнести все что угодно, но только не продукцию ВНИИТЭ — по причине очень узкого распространения. Как это ни парадоксально звучит, но если мы говорим о товарах широкого потребления, то к дизайнерам ближе всего оказываются фарцовщики и все те, кто «доделывал», «дорабатывал» изделия советской промышленности, — читатели журналов «Наука и жизнь» с многочисленными советами по преобразованию вещей¹⁴. Обыватели делали пригодными к употреблению и индивидуализировали вещи, произведенные промышленным способом. Фарцовщики являлись трансляторами моды на «заграничное», которая приобретала весьма причудливые формы. Так, белые синтетические мужские сорочки или болонья — весьма дешёвые на Западе, были очень модными и труднодоступными, а потому и дорогими в Советском Союзе. На закате существования СССР нередко за импортный товар выдавались изделия, произведенные местными кооперативами. Наличие джинсов, кроссовок и портативного магнитофона поднимали престиж их обладателя и способствовали формированию основы благополуч-

¹⁴ Подробнее об этом можно прочесть: Деготь, Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета / Е. Деготь // Логос. № 5/6. 2000 (26). С. 29–37; а также: Лебина, А.Б. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан / А.Б. Лебина, А.Н. Чистиков. СПб., 2003.

ной социальной включенности. Фарцовщики формировали код, который становился таковым благодаря характеру распространения импортных вещей и который считывался и разделялся большинством представителей советского общества.

В современной Беларуси, когда импортные товары не редкость и не являются столь отчетливыми маркерами социального статуса, в магазинах продаются товары, которые без изменения выпускаются с советских времен. Но какую роль могут играть вещи, которые являются посланниками советского прошлого — прошлого, в котором вещи играли совсем иную роль по сравнению с современным миром? Чеснокодавка, алюминиевые и эмалированные кастрюли, чашки, чугунные батареи и т.д. до сих пор выпускаются без изменений с советских времен. В области кондитерских изделий не перестают появляться на прилавках кексы и крендели прежней конфигурации, пирожное «Корзиночка», «Картошка», среди игрушек — «Неваляшки», пупсики и т.п. Эти товары подчеркнута просты и, соответственно, претендуют на то, чтобы быть дешевыми, однако при сравнении цен с аналогичными товарами, например, в Ikea¹⁵ последние оказываются значительно дешевле. Рассматривая советскую вещь, мы понимаем, что этот товар с нами не «заигрывает», не «соблазняет»; его потребительские свойства давно известны (это знание передается от старшего поколения младшему). Может даже показаться, что, приобретая такой товар, мы ориентируемся именно на функциональность, однако каждый покупатель знает, что эти предметы не обеспечивают нужных параметров функциональности по сравнению с аналогичными товарами импортного производства. Так, чугунные батареи имеют низкую теплоотдачу и при низкой цене самой батареи повлекут большие затраты в эксплуатации. То же касается посуды и кухонных принадлежностей, недолговечный срок использования которых повлечет дополнительные расходы. Нередко мотивацией может служить именно чувство связи с советским прошлым, которое воспринимается большинством населения как более понятное, «честное» время, время социальной справедливости. Несовершенство

¹⁵ Слоган Ikea: «Низкая цена — часть дизайна».

или даже дефективность советских товаров делает их более ценными, так как сохраняет ауру близости вещи: ее нужно будет еще доделать, довести до состояния, в котором вещь будет пригодна для использования¹⁶. Дизайн этих вещей сделало время, словно переформулировав слоган Икеа: «время — дизайн товаров, произведенных в Беларуси», т.е. львиная доля дизайна вещей, выпускаемых без изменения с советских времен, обеспечивается именно временной дистанцией. Романтизация советского прошлого сделала эти вещи привлекательными и придала им дополнительную ценность. В той же степени привлекательна коричневая или серая бумага, в которую до сих пор упаковываются продуктовые и бытовые товары в магазинах, так как в цену товара не включается его упаковка¹⁷. Это бумага, в которой доставляют товар в магазин, и, как правило, она должна быть скрыта от глаз покупателя, так как разоблачает массовый характер производства. Продавцы на месте разрывают бумагу на небольшие фрагменты, с тем чтобы использовать для упаковки уже купленного товара. В магазинах капиталистической формации товар максимально индивидуализируется, и в торговом зале представлен лишь один экземпляр. Индивидуальная упаковка как раз призвана разъединить серию, создать ощущение особенности каждого экземпляра серийного товара. В советском магазине, как правило, представлено много единиц одного товара, ценностью обладает сам факт наличия товара¹⁸.

Таким образом, вещи, с (не)завидным постоянством производимые белорусскими предприятиями

¹⁶ На эту тему см.: Деготь, Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета. С. 29–37.

¹⁷ Дизайнерский потенциал серой упаковочной бумаги был не так давно использован фабрикой «Спартак». В продаже можно найти шоколад этой фабрики в упаковке из оберточной бумаги, который к тому же и запечатан сургучом (отсылка к эстетике советской бандероли).

¹⁸ Многообразие товаров в таких минских магазинах, как ГУМ или ЦУМ, вовсе не подчинено логике воспроизводства капитала, так же как и производство «вечных по своей форме» вещей. Первое, что мы можем сказать, — их много, второе — большая часть вещей произведена в Беларуси.

в неизменном виде несколько десятилетий подряд, отсылают к советскому представлению об изобилии, когда фетишем становится не сам товар, а его наличие. Другим важным свойством является неразличимость, невыделенность товара из массы произведенных двадцать, десять лет и год назад и других товаров, более ярких и привлекательных. Конформизм являлся, безусловно, ценным качеством для функционирования в советском обществе как для людей, так и для вещей¹⁹. Конформизм в обороте вещей вынужденный, когда на всю необъятную страну используется 3–4 вида стенок, предпочтение среди которых отдавалось импортным производителям: «предметами вожеления были и дорогие мебельные гарнитуры, например югославский набор “Кабинет”, немецкий “Хельга”, болгарский “Кристина”... Традиционной бытовой практикой была “запись” на мебельные гарнитуры, редко поступающие в продажу»²⁰. Важно отметить, что если в СССР деятельность ВНИИТЭ была направлена на тяжелую промышленность, то в социалистических странах-спутниках — как раз на товары народного потребления. Симптоматичен способ приобретения товара посредством «записи», который исключает возможность выбора.

Пристрастие к неразличимости, невыделенности товара проявляется и в названиях, как советского периода, так и в Беларуси, в постсоветский период. В мебельных магазинах до сих пор можно встретить названия, знакомые с советских времен, которыми называли самые различные виды товаров: «Идеал», «Фантазия», «Сапфир», «Верас», «Чабор», «Элегия», «Лотос», «Журавинка». Есть группа товаров безымянных, только с номером и серией. Да и сами эти имена настолько истерлись в ходе использования их для именованя магазинов, фабрик, тортов, печеня, мебельных гарнитуров и т.д.

¹⁹ На эту тему см.: Мещеркина, Е. Фотография из семейного альбома / Е. Мещеркина // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. 2004. № 2–3. С. 94–96.

²⁰ Лебина, Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: Контуры, символы, знаки / Н.Б. Лебина. СПб., 2006. С. 228.

Другая группа имен, применяемых большей частью для обозначения белорусской мебели, представляет собой более интригующие и не такие привычные имена: «Альфа», «Фаворит», «Конкрет», «Норд», «Кредо», «Оакланд», «Милан», «Верона», «Европа» и т.д. Так, название для мягкой мебели «Аир» может оказаться калькой с английского «air» и означать «воздушный». Однако не исключено, что основой для названия могло послужить и растение аир, произрастающее на болотах. В этих именовании преобладают кальки с английских слов, которые тем не менее сохраняют прежнюю идеологию, в которой имена не индивидуализируют вещь, а воспроизводят миф об очаровании и качестве, ассоциируемый с товарами западного происхождения.

Практически вся мебель в мебельных магазинах предназначена для традиционного интерьера — неподвижна и тяжеловесна. Массивный мягкий угол, добытый с невероятными усилиями, являлся значимой частью советского интерьера наряду со стенкой. Маленькие пространства и громоздкая мебель не оставляли никакой возможности изменения пространства, его реорганизации. Мебель устанавливалась один раз и надолго. Такому типу мебели соответствовал и характер социальных отношений: устойчивые, однообразные и ригидные.

В каталоге Икеа тоже все изделия названы довольно поэтичными именами, но также можно найти и автора модели²¹. Имя индивидуализирует вещь: в Икеа потребителем приватизируется миф авторства, воспроизводимый посредством каталога, где представлены серийные вещи. Характерно, что в советском дизайне индивидуализация массово произведенной вещи осуществлялась уже только после ее приобретения, собственно говоря, потребителем. Соответственно, не было выработано механизмов индивидуализации товаров на стадии предложения

²¹ Примеры можно посмотреть на сайте [ikea.ru \(http://www.ikea.com/ru/ru/catalog/products/50114754\)](http://www.ikea.com/ru/ru/catalog/products/50114754). Справедливости ради нужно заметить, что все фамилии дизайнеров, чьи изделия приведены в каталоге, — шведские, что указывает на один из механизмов позиционирования бренда Икеа, а также на политику отбора проектов для реализации через каталоги Икеа.

потребителю. Отсюда становится понятным, что в СМИ или в памяти потребителей остались лишь немногочисленные названия изделий, но не их создателей.

Телевидение, радио и журналы не упоминают создателей знаковых белорусских товаров, сооружений, таким образом, оставляя их в прямом и переносном смысле за кадром. В одном из интервью председатель Белорусского союза дизайнеров упоминает одно из немногих предприятий, где работает группа дизайнеров и которая при этом играет решающую роль в формировании ассортимента продукции: «компания «Амкадор» для разработки новых моделей погрузчиков пригласила к сотрудничеству группу дизайнеров. Их участие позволило создать не только надежные, но и функциональные, привлекательные для покупателей модели, что позволило компании закрепиться на российском рынке»²².

На сайте «Амкадор» перечислены наиболее достойные сотрудники:

«Сегодня на заводе «Ударник» работает около 2 200 человек. В числе лучших – зуборезчик Миронович В.В., инструктор-наладчик Сечко Н.П., начальник бюро Кравцов А.П., технолог Ракин Э.С., электросварщики Кухарчик Г.А., Клишевич М.В. и Барбатунов Г.А., фрезеровщик Кононов Н.А., наладчик Савицкий В.К., оператор станков с ЧПУ Перемотов А.Н., начальник ПДУ Проневич Г.И., начальник цеха ХТО Гусейнов Р.А., начальник цеха Хох Д.В. и многие другие.

На заводе сложились и семейные династии. В семидесятые годы это были семьи Кукареко, Лаврищевых, Дудкиных, Жарко, Шего, Клебановых, Проценко, Реут, Мишушиных, Лазарчик, Юковских. Сегодня на предприятии трудится тринадцать семейных династий: Максимовы, Вороновичи, Мазуро, Должецкие, Жерко, Киселевы, Дороховы, Мурашкевичи, Булышко, Зеньковичи, Толкуны, Кравченко»²³.

Ни одного упоминания о дизайнерах или роли, которую они играют в развитии предприятия, найти не удалось. Однако нельзя отказать предприятию в

²² http://neg.by/publication/2007_06_15_8276.html

²³ <http://www.amkodor.by/about/index.shtml>

активном привлечении дизайнеров к своим проектам, объявляя конкурсы на лучший дизайн-проект²⁴.

Результатом поисков имен дизайнеров, работающих с массовой продукцией, стал довольно симптоматичный материал в одной из белорусских газет, где рассказывается о том, как устроен быт на зоне:

«— Меня зовут Андрей, — представляется паренек, на вид которому и двадцати не дашь. Но это обман зрения: Андрею двадцать девять, и уже десятый год он в колонии, за убийство. Когда-то окончил художественную школу и теперь с удовольствием рисует эскизы новых моделей мебели для производства “за решеткой”. Заказчикам его идеи нравятся. Одна из придуманных Андреем моделей дивана стала “точной” — теперь ее, скорее всего, можно увидеть не в одном десятке минских квартир. — Да, мне нравится придумывать дизайн мебели. А что здесь еще делать? Чем заняться? Когда работаешь, время быстрее летит: утром встал, поработал в цеху, сходил на обед, нарисовал эскиз, свои дела сделал — вот и день прошел. Вы, скорее всего, не поймете меня, ведь вы не живете в колонии. Поверьте, лучше с утра до вечера работать, чем находиться в жилой зоне...»²⁵.

Ни одного дизайнера, работающего в белорусской промышленности на свободе, найти не удалось. Возможно, отчасти потому, что дипломированные дизайнеры сосредоточены в более престижной области — дизайне интерьеров, где основной упор приходится на проектирование пространства с уже имеющимися товарами, произведенными, как правило, за рубежом. Это также означает, что для производства белорусских изделий нужен дизайнер, который будет подстраиваться под имеющиеся условия производства, т.е. без творческих амбиций.

²⁴ http://naviny.by/gubrics/economic/2007/05/28/ic_news_113_271371/

²⁵ Бывший гендиректор МТЗ Михаил Леонов и на «зоне» занимается тракторами / (<http://www.charter97.org/ru/news/2008/2/9/3715/>.) Так же в советские времена ценились ножи, сделанные «на зоне» по причине авторского и очень кропотливого изготовления рукоятки. Их даже можно было заказывать.

Пока в СМИ можно обнаружить то, каким образом дизайнеры своими силами пробуют позиционировать дизайн как публичную сферу деятельности и себя как активных игроков. Так, Белорусским союзом дизайнеров издается бумажный журнал «PROдизайн», в котором не проводится разграничения между искусством и дизайном. Некоторым образом к проблематике дизайна интерьеров причастен журнал «Архитектура и строительство». С 2006 г. появился интернет-ресурс «rARTal — срез дизайна Беларуси»²⁶, где главный упор делается на освещении рекламного сектора. Проводятся немногочисленные регулярные конкурсы среди дизайнеров, работающих с интерьерами компании Tina Vlati²⁷, и конкурс среди web-дизайнеров в рамках выставок Tibo и PTS. Если судить по количеству изданий и конкурсов для дизайнеров, символический капитал очень трудно накопить внутри страны, поэтому белорусы активно включаются в деятельность Киевского фестиваля рекламы, российского конкурса «Идея!» и т.д. Работа на зарубежных заказчиков более перспективна и в финансовом и в символическом плане²⁸, собственный же рынок в Беларуси — очень скромный и тенденции тоже не радуют. Все, кто посещал соседние государства, отмечают разницу в количестве визуальной рекламы на улицах города. Города Беларуси поражают стерильностью не только своих улиц, но и стен зданий — главной гордости официального Минска (правда, в отношении запахов города Беларуси не претендуют на звание самых «чистых»²⁹). Количе-

²⁶ Partal.by

²⁷ Мебельный салон, существовавший на протяжении нескольких лет в Минске и занимавшийся продажей дизайнерской европейской мебели (история закрытия самых престижных в Минске мебельных салонов в последние два года может быть предметом отдельного исследования).

²⁸ Один из самых известных дизайнеров в Беларуси — Елена Китаева, стала известна только после работы в студии НТВ-дизайн, на канале «Культура».

²⁹ На белорусском новостном портале «TUT.BY» (<http://news.tut.by/society/109133.html>.) была опубликована статья, в которой картографированы запахи города Минска: «Под мостами в парке Горького и на Немиге невыносимо пахнет мочой, Возле метро “Первомайской” пахнет

ство рекламных щитов, и без того очень скромное, сокращается по всему городу по указу Комитета архитектуры и градостроительства Мингорисполкома³⁰. В социологической перспективе отсутствие рекламы ассоциируется с отсутствием выбора³¹. Это становится очевидным не только в плане разнообразия доступных широкому потребителю товаров, но и в колористике оформления визуальной продукции – как в магазинах, так и на улицах. Красно-зеленое решение преследует белорусского потребителя по-

дрожжами, а в Курасовщине – порченым мясом».

³⁰ «Стоит отметить, что еще в начале прошлого года председатель комитета архитектуры и градостроительства Виктор Никитин заявил о том, что Мингорисполком планирует ввести монополию на размещение рекламных щитов в столице. В интервью БЕЛТА в феврале 2007 г. он пояснил, что такая мера продиктована отсутствием единой системы по рекламному оформлению города. “Мы прекрасно понимаем, что рекламные щиты, установленные лет 7–8 назад, уже устарели, и хотим поставить принципиально новые”, – сказал собеседник. В связи с этим выделение площадок для рекламы было приостановлено (http://www.partal.by/allnews/mainnews/v_minske_uberut_polovinu_680.html). То есть раздражение вызывает именно форма, но не содержание. Другие отзывы профессионалов, которые лишь подтверждают эффективность: “Даже плохая реклама при многократном повторении действенна. Например, из бездарного ролика можно выбрать хлесткие, запоминающиеся фразы и вворачивать их в повседневной жизни: “Вы герой, вы победитель, вам помог огнетушитель!”» (<http://www.belgazeta.by/20051010.40/200023251/?>)

³¹ «Из двух тысяч западных немцев, опрошенных Демоскопическим институтом Алленсбаха, 60% считают, что вокруг слишком много рекламы, но на вопрос: «Что вы предпочитаете – неумеренную рекламу, как на Западе, или же строгий минимум общественно полезной рекламы, как на Востоке?» – большинство высказалось за первый ответ, рассматривая самое неумеренность рекламы как непосредственный знак не просто изобилия, но и свободы, то есть как некую фундаментальную ценность...» Разумеется, следует иметь в виду политическую обстановку в отношениях Востока и Запада. И все же можно сказать, что отсутствие рекламы, о котором знают эти люди, служит в числе прочих одним из реальных мотивов их предубеждения против Востока (Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. М., 2001. С. 188).

всюду³². Единообразие визуальной гаммы делает невозможным накопление символического капитала, так как становится невозможным различение внутри визуального поля. Так, автор серии плакатов «За Беларусь!» неизвестен широкой публике, несмотря на то что все уличное пространство ими буквально наводнено. В этой продукции эффект индивидуализации (воспроизводство института авторства) стерт механизмами воспроизводства государственности. Также по телевидению при награждении создателей нового здания прозвучала только фамилия награждающего — премьера Сидорского.

Бодрийяр обращает внимание, что при всей успешности механизмов, используемых рекламой в коммерческой конкурентной среде, те же механизмы оказывают обратный эффект в социальной рекламе. Бодрийяр объясняет этот эффект при помощи «логики Деда Мороза». Если реклама апеллирует к заботе о потребителе посредством эффекта одаривания (10% бесплатного продукта, более совершенной упаковкой по прежней цене и т.д.), то в случае социальной рекламы момент одаривания отсутствует, соответственно, эффективность оказывается намного ниже. К тому же реклама апеллирует не к товарам, а к нашим желаниям — она приватизирует желание потребителя (нельзя не хотеть быть счастливым в личной жизни). Социальная же реклама апеллирует к должностованию. Реципиент должен осознать важность социальной проблемы, а это, как правило, вызывает некоторое сопротивление. Плакаты «За Бе-

³² См. статью Максима Жбанкова на портале naviny.by: «Окидывая пытливым взглядом отечественный пейзаж, все чаще замечаешь устойчивые сочетания красного и зеленого в самых неожиданных местах и по самым неожиданным поводам. Вот реклама местных витаминов: красные и зеленые капсулы в красно-зеленой коробке. Информационная листовка ансамбля “Хорошки”: тот же шрифт, та же гамма. Рекламируется, к слову, новая программа “Беларусы”. На афише теннисного турнира парит красно-зеленая ракетка. Банк “Минск-Москва”: опять знакомые тона. А по стенам новой библиотеки темными вечерами скользит над головами прохожих огромный красно-зеленый стяг» (Жбанков, М. Сказки про краски / М. Жбанков (http://naviny.by/rubrics/opinion/2008/04/24/ic_articles_410_156781/)).

ларусь!» определенно обозначают дар государства, однако на плакатах обозначен тот дар, который уже совершен государством, и плакаты обязывают осознать ценность этого дара³³. В этом отношении плакаты «За Беларусь!» можно назвать социальной рекламой, так как они призывают к ответственности — чувствовать себя обязанным государству.

И если для западного потребителя реклама предстает как индикатив, а не императив (при наличии большого количества рекламы рано или поздно человек вырабатывает иммунитет к рекламным призывам), для него приобретает важность сама возможность широкого спектра выбора. В случае, когда нет выбора, нет разнообразия предложений, реклама не нейтрализуется, она может так и остаться императивом, от которого сложно абстрагироваться, конвертировав его в индикатив. Причем императив обретает самые причудливые формы, иначе как оценить сетования рекламистов из статьи М. Жбанкова в «Деловой газете»: «В частном общении рекламисты критически оценили качество креатива кампании “За Беларусь!” (“Это не мы! Говорят, это БЕЛТА делало. Фото хорошие у них есть, а вот остальное...”) и посетовали на отсутствие на белорусском рекламном рынке сектора политической рекламы: «Он должен быть, но его нет. К нам просто не обращаются — ни с той, ни с другой стороны. Даже обидно!»³⁴, т.е.

³³ «Социальная реклама типа “За Беларусь!” является и в прямом смысле даром: “Размещение рекламы на одном билборде в среднем стоит около \$400 в месяц. При этом владельцу содержание “щита” обходится примерно в \$115, независимо от того, есть на нем реклама или нет. Однако если на щите висит “За Беларусь” или “У будущию”, владелец билборда хоть и не получает прибыли, но и не оплачивает городу ставку, которую вынужден был бы выкладывать, если бы щит пустовал: “В некотором смысле это выгодно. Поэтому социальной рекламы по городу много”» (<http://www.belgazeta.by/20051010.40/200023251>).

³⁴ Жбанков, М. «Рекламисты критически оценили креатив компании «За Беларусь!» // рARTal-срез дизайна Беларуси — 10.03.2008 (http://www.partal.by/allnews/mainnews/reklamisty_kriticheski_174.html).

Калитина, А. «Помогите негру, бледнолицые!» / А. Калитина // Белгазета. № 40 [508] от 10.10.05 (<http://www.belgazeta.by/20051010.40/200023251>). Можно привести и

раздражение и протест вызывает именно форма, но не содержание, т.е. императив рекламы. Тем более странно это слышать из уст деятелей рынка рекламы, т.е. того рынка, который может развиваться только в условиях наличия конкуренции, в том числе и между рекламоделателями. Сектор, в котором финансовое благополучие возможно только при условии накопления символического капитала и возможность которого блокирована существующим экономическим строем. Эффектом социальной рекламы оказалась дистанцирование ее потребителей по отношению к современной ситуации, которую можно характеризовать либо как аполитичность, либо как полное отождествление себя со сложившейся ситуацией.

Интересно, что и члены Союза дизайнеров уповают на государство, размышляя о перспективах развития дизайна: *«Итог десятилетию борьбы за институализацию белорусского дизайна подводит Александр Длотовский, первый президент БСД: «Главное, что не удалось, — это продвинуть через правительство программу развития дизайна в Беларуси. Ведь дизайн — дело государственное, я по-прежнему верю, что, только используя потенциал дизайнеров, можно вырваться на мировые рынки и добиться экономического благополучия страны. Главное, что необходимо, — выяснить, что народ умеет делать лучше, чем другие, и на этом строить экономическую политику»*³⁵.

Олег Кривенок, доцент Белорусской государственной академии искусств, член первого секретариата БСД: *«Нужно делать попытки активнее влиять на властные, государственные структуры. Пробить брешь. Без централизованной помощи сдвинуться с места будет очень трудно»*.

другие отзывы профессионалов, однако, опять же свидетельства эффективности: «Даже плохая реклама при многократном повторении действенна. Например, из бездарного ролика можно выбрать хлесткие, запоминающиеся фразы и вворачивать их в повседневной жизни: «Вы герой, вы победитель, вам помог огнетушитель!» (<http://www.belgazeta.by/20051010.40/200023251/>)

³⁵ «Пророки в своем отечестве» // Белорусы и рынок. № 48 (20–26 декабря). 2002 (<http://www.belmarket.by/index.php?article=11300>).

Осталось ответить на вопрос: в случае оказания государством централизованной помощи для распространения дизайна что же будет в результате развиваться — дизайн или техническая эстетика? Одно из первых объединений художников, работавших в промышленности — «Веркбунд», осуществлялось при поддержке государства, но реализовывалось в рамках капиталистических корпораций, в частности компании AEG. В Беларуси любой государственный проект, помимо воспроизводства капитала, должен воспроизводить и социальную политику государства, которая является единственно возможной. Дизайнер же необходим только при условии наличия выбора, т.е. альтернативы. Так стоит ли удивляться, что не удается на государственном уровне продвигать дизайн?

При структурной невозможности дизайна в Беларуси парадоксально много учебных заведений готовят дизайнеров. Академия искусств, где имеется факультет дизайна и декоративно-прикладного искусства, основанный в 1976 г., подготовка осуществляется в следующих направлениях: кафедра дизайна интерьеров, промышленного дизайна, графического дизайна, дизайн виртуальной среды. В Беларуси за 15 лет существования в качестве независимого государства кафедры дизайна открылись: в ЕГУ — кафедра концептуального дизайна (1994–2000), кафедра коммуникативного дизайна (2000–2004), начала работать бакалаврская программа «Медиа и визуальный дизайн» (с 2005 г. в Вильнюсе); в БГУ имеется два отделения дизайна (Гуманитарный факультет БГУ, кафедра коммуникативного дизайна с 2004 г., и в рамках Института социальных технологий БГУ — кафедра «Дизайн среды» с 2001 г.), Архитектурный факультет БГПА в 2006 г. открыл кафедру дизайна интерьера. Также стоит упомянуть и многочисленные курсы по дизайну, которые на деле оказываются курсами по освоению компьютерных программ, пользующихся при этом устойчивым спросом. Спрос на курсы объясним тенденцией увеличения количества оргтехники, доступного широкому потребителю (компьютеры, фотоаппараты и т.д.) и возрастающей сложностью в их овладении.

В этом многообразии образовательных услуг по дизайну сказалась тенденция к демократизации художественного образования, поскольку подготовка дизайнера, по всей видимости, уже не требует владения академическим рисунком и живописью. Такая трансформация подготовки дизайнера отвечает потребностями белорусского рынка труда, так как дизайнерами очень часто работают люди даже без базового художественного образования, но уверенно владеющие техническими навыками. Специалисты с основательной художественной подготовкой, но не владеющие компьютерными технологиями, практически не имеют шансов трудоустроиться. Прагматизм работодателя послужил причиной такого распределения рабочих мест, однако следствием становится непритязательный уровень визуальной культуры (о чем свидетельствуют растяжки с социальной государственной пропагандой в белорусских городах). Однако прагматизм заключается не в совершенствовании качества выпускаемого продукта, а завоевании рынка, причем главным козырем оказывается оперативность, а не эстетические качества продукта. Важнее оказывается само послание и его функция, которая обеспечивается административными механизмами, нежели форма, в которой послание представлено. Форма оказывается некоторым «излишком» по отношению к самому посланию, так как нет визуального шума, который нейтрализовал бы «основной» посыл государства. Таким образом, дизайн складывается не столько на базе художественных навыков и потребительских свойств вещи, сколько в контексте социальных технологий.

Рассматривая феномен дизайна в Беларуси, нельзя обойти стороной то, каким образом дизайнеры определяют дизайн, задавая тем самым не только поле для практики, но и образовательное пространство. Определение, которое дает патриарх дизайн-образования в Беларуси О.В. Чернышев: *«Дизайн выступает как особый, синтетический вид научного, технического и художественного творчества. Профессиональная цель дизайн-деятельности, как ее конечный идеальный дизайн-продукт, заключается в формировании, развитии и актуализации социально значимых свойств и качеств человека. Эти свойства*

формируются, развиваются и целенаправленно функционируют в процессах взаимодействия человека с материальным дизайн-продуктом, который существует в форме особым образом организованных искусственных систем (материально-вещественных, процессуальных и знаково-информационных), составляющих предметные условия жизнедеятельности людей»³⁶.

Следуя данному определению, мы можем заключить, что цель дизайнера — это «формирование, развитие и актуализация социально значимых свойств и качеств человека». Остается лишь задаться вопросом: *какие свойства и качества социально значимы?* В качестве ответа мы можем предположить: весь набор качеств, характеризующий идеального человека. Не случайно здесь появляется термин «идеальный дизайн-продукт». Проектируя в университетской аудитории дизайн-продукты, которые развивают социально значимые качества и свойства человека, в профессиональной деятельности дизайнер сталкивается с ситуацией, когда развивать приходится каналы информирования потребителя и конечной целью оказывается вовлечение потребителя в бесконечную цель потребления. И в этом случае становится понятным, что если речь идет о социально значимых свойствах, то это будут свойства, способствующие увеличению продаж³⁷. Иначе как воспринимать связки, используемые в рекламе: купив продукт, вы обретете счастье, благополучие, разнообразную жизнь, полную приключений. Потребитель может игнорировать сообщение, которое транслируется рекламным образом, но для него важна сама возможность обретения благ посредством приобретения товара.

³⁶ Чернышев, О.В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О.В. Чернышев. Минск, 2006. С. 43.

³⁷ Иначе как воспринимать связки, используемые в рекламе: купив продукт, вы обретете счастье, благополучие, разнообразную жизнь, полную приключений. Жан Бодрийяр в работе «Система вещей» пишет о том, что мы можем быть безразличны императиву рекламы, но чувствительны к ее индикативу, что для потребителя ассоциируется как возможность выбора — возможность «свободного» выбора или необходимостью «свободно» выбирать.

Для производителя, заказчика более значимым будет скорость оборота товара и, следовательно, капитала. Поэтому с учебной точки зрения все продукты, сделанные в профессиональной «жизни», оказываются «безграмотными». В них нет и следа от идеальной миссии дизайнера, но есть прагматика социальных отношений. «Идеальность» как свойство дизайн-продукта ставит под вопрос существование дизайна в принципе. Будучи произведенным, идеальный дизайн-продукт долго и безотказно служит своему обладателю. Как много идеальных дизайн-продуктов необходимо произвести, чтобы удовлетворить запросы потребителя?

Насколько значимыми являются для потребителя отношения с *«материально-вещественными, процессуальными и знаково-информационными системами... составляющих предметные условия жизнедеятельности людей»*? Не являются ли более значимыми социальные отношения, которые осуществляются посредством «материально-вещественных и информационно-знаковых систем»? Таким образом, социальное измерение дизайна нивелируется или, скорее, подразумевается. Для конкретизации понимания дизайна хотелось бы привести также определение Владимира Голубева, исполняющего обязанности вице-президента Белорусского союза дизайнеров: *«Дизайн в широком понимании следует считать именно идейно-эстетической, научно-технологической и художественно-образной системой. Мироззрение в дизайне сегодня характеризуется единством творческого и эталонного подходов, вне зависимости от национальных и политических пристрастий дизайнера, и является совокупностью определенной модели взаимодействия личности и предмета»*³⁸.

Таким образом, дизайн в Беларуси характеризуется как уникальное, «творческое и эталонное», при этом подчеркивается важность отношений между человеком и предметом. Но насколько эти компоненты являются решающими? В Беларуси на сегодняшний день дизайнерской считается вещь, которая

³⁸ Беларусь и рынок. №48(530), 9–16 декабря, 2002 г. (<http://www.belmarket.by/index.php?article=11300> — последний просмотр 9.10.2007)

стоит дорого и оказывается эксклюзивной именно по этому признаку, но мы забываем, что эксклюзивная вещь становится таковой только по отношению к вещи серийной, массовой³⁹. С другой стороны, эксклюзивными зачастую оказываются вещи, произведенные за западными пределами республики, и уникальными они оказываются по отношению к безличной массе товаров, представленных на локальном рынке⁴⁰. Являются ли эти вещи уникальными для того пространства, в котором они были произведены⁴¹? Любая эксклюзивная вещь является серийной по отношению к более дорогой, уникальной вещи. Следуя этой логике, дизайнер не может ограничиться производством эталонного и уникального продукта, так как любая вещь воспринимается в определенном контексте и задача дизайнера — определить его координаты, т.е. по отношению к чему этот продукт уникален, эксклюзивен, типичен и т.д.

Не существует абсолютно эксклюзивного продукта, после приобретения продукт теряет свою эксклюзивность по отношению к тем продуктам, которые еще предстоит приобрести. Ни товар, ни дизайн-продукт не являются самодостаточными и самоценными, какими бы эксклюзивными они ни были. В отношениях человек — предмет должен появиться еще один человек, только по отношению к которому товар обретает свои качества. В современной рекламе можно проследить, что продукт является предлогом рекламного сообщения, рекламируется стиль жизни. Так, на одном из семинаров в Москве представитель компании «Tinkoff» представил доклад о том,

³⁹ Уместно вспомнить о том, что на Западе в области индустриального дизайна существует мнение: сто экземпляров — это еще не дизайн, а вот тысяча, полторы — это уже дизайн. То есть деятельность дизайнера оправдана только в случае, если его идеи применимы к производству товаров в количестве не меньше тысячи штук.

⁴⁰ Олег Кривенко, доцент Белорусской государственной академии искусств, член первого секретариата БСА, соглашается с этим мнением: «Многие до сих пор считают, что дизайнеров в Беларуси нет, поскольку большинство продукции, которая пользуется популярностью, производится за рубежом».

⁴¹ В Беларуси в статусе эксклюзивной может оказаться и вещь из Икеа, по сути таковой не являющейся.

что для торговой марки важно ассоциироваться с определенным стилем жизни, необходимо закрепить некий образ, но они не знают, какой товар будут продавать под своей торговой маркой завтра. И этот механизм придает уникальность товару, продающемуся под определенной торговой маркой. При этом потребительские качества товара могут быть вполне стандартными.

В определениях, которые используются при подготовке дизайнера в Беларуси к профессиональной деятельности, можно выявить следующие структурные элементы:

- 1) гармоничные отношения между дизайн-продуктом и человеком;
- 2) уникальность и эксклюзивность, можно даже сказать, идеальность дизайн-продукта.

Но где возможен дизайн, если его определить таким образом?

Обратившись к одному из пресс-релизов все той же «Дизайн Биржи» (за 2007 г.), можно прочесть: *«Одна из интереснейших частей экспозиции – творческие мастерские. Эта часть яркая и многообразная, так как включает разные стили и направления: Art-gallery “У Пушкина”, уже упоминавшиеся дизайн-студия Ольги Соколовой (графический дизайн) и студия Анны Авгуль “Мир витража”, широко известное творческое объединение “Батик-клуб”, студия “Ремесла и рукоделия” Надежды Братишовой (батик, пэчворк, бисер, вышивка), студия “Макей” (работы из натуральной кожи) ИП Ушакевич (бижутерия), “Первый гобелен клуб” и др. Как всегда, много неожиданного и неординарного ожидает на стенде Белорусского союза дизайнеров».*

Батик, витражи, гобелены, рукоделие – подобного рода изделия выпускаются единицами. Если мы будем рассматривать их как изделия дизайна, то будет очень трудно провести различие между собственно ремеслом, искусством и дизайном. Уникальные вещи, произведенные руками, вполне укладываются в определение, данное В. Глубевым и в конечном итоге О.В. Чернышевым, так как соответствует миссии дизайнеров движения «Искусства и ремесел», которые пытались возродить средневековый космос обращения вещей. В одном из «Ма-

нифестов» Дж. Рескин, идеолог движения «Искусства и Ремесел» второй половины XIX в., призывал каждого взяться за производство предметов быта, с тем чтобы обрести истинную связь с ними. Участники движения критиковали серийное производство, так как оно уничтожает вещь. Эта концепция потерпела крах, так как оказалась экономически нестоятельна: изделия, произведенные таким образом, не могли удовлетворить даже запросы рынка начала XX в. ни по срокам изготовления, ни по конечной стоимости изделия. В Беларуси это высказывание верно в буквальном смысле — в рамках серийного производства вещь исчезает. Практически нет ни одного дизайнера, который бы гордился вещью, произведенной серийно, т.е. хотя бы в количестве тысячи-полторы. В этом контексте становится понятным и состав Союза дизайнеров: *«В союз, насчитывающий сегодня более 500 членов, активно вступает творческая молодежь. БСД притягивает практически всех представителей современного искусства, которым тесно в академических рамках, — от живописцев до перформеров. Среди членов БСД немало признанных мэтров самых различных отраслей дизайна с международным уровнем известности: В. Цеслер и С. Войченко, В. Булгаков, Э. Жвикова, С. Полоневич, С. Саркисов, Л. Миронова, Р. Найден, Д. Новожилов и многие другие»⁴².*

На основании всего вышесказанного можно сказать, что в Беларуси дизайн является маргинальным феноменом, имеющим при этом весьма благородную миссию, которая может быть реализована только в единичных изделиях. Такое понимание культивируется в университетских аудиториях, но не распространяется за их пределы и потому заключительная фраза данного абзаца является симптоматичной: *«Досадно, что многие их замыслы так и остаются неосуществленными из-за отсутствия государственной поддержки...»⁴³.* Если движение «Искусства и ремесел» было одним из направлений в дизайне в викторианской Англии, идеология которого была

⁴² «Беларусы и рынок». № 48 (530). 9–16 декабря 2002 (<http://www.belmarket.by/index.php?article=11300> — последний просмотр 9.10.2007)

⁴³ Там же.

противопоставлена индустриализации, то что конкурирует с этой концепцией в Беларуси?

Реализуются те проекты, которые воспроизводят актуальные социальные отношения, которые призваны реализовать функцию социальной медиации, как, например, имитация под старину — центр Минска перестраивается, полностью изменен облик Верхнего города. История искореняется из внешнего облика города, так же как и не присутствует в социальной рекламе города. На праздниках юбилея изображение Ефросиньи Полоцкой — герб города Минска — совмещается с красно-зеленым белорусским флагом или же подается на фоне советской архитектуры. В рекламе «Суперлото» победа в Великой Отечественной войне отождествляется с победой в лотерее. А место возникновения города Минска отмечено невзрачной табличкой и мусорным баком под ней. Плакаты «За Беларусь!» — серии похожих и невыразительных представителей «чэсных» белорусов. Судя по плакатам, белорусами могут себя считать: дети, пенсионеры, молодые мамы на роликовых коньках, студенты-члены БРСМ, т.е. «нетрудоспособное» население. Нам предлагают ассоциироваться с Беларусью, из которой исключается средний класс, частные предприниматели, служащие на частных предприятиях обоих полов в возрасте от 25 до 45 — дееспособное население, а это — основная часть налогоплательщиков, которые при этом не пользуются льготами, предоставляемыми государством. Да и не должно быть обидно всем тем, кто не представлен на этих плакатах, так как все они выполнены в серой гамме и довольно трудно припомнить конкретный плакат и персонаж, представленный в виде типичного белоруса.

Другое дело, что людей, которые трудятся над тем, чтобы все это реализовывалось, на дизайн-биржу не приглашают и в специализированных изданиях о них не пишут. Но ведь именно они обеспечивают принцип социальной связности, воспроизводят посредством знаковых систем социальные отношения. И потому в Беларуси невозможны такие фигуры, как Филипп Старк или Невилл Броди, так как имена являются результатом работы целой индустрии, для которой институт авторства является

экономическим инструментом — инструментом дифференциации и индивидуализации предлагаемого потребителю товара.

В данной статье намеренно не было упомянуто то, как успешно могут профессионально реализоваться дизайнеры за пределами страны, или то, как органично вписываются в индустрию дизайна выпускники белорусских вузов за рубежом. Ведь в этом случае речь идет не только об индивидуальной самореализации, но и об эффекте воспроизводства социальных отношений, в которых дизайнер занимает довольно значимое место. Сфокусировать свое внимание на «историях успеха» означало бы опять перевести взгляд от актуального состояния дизайна в Беларуси и поддаться искушению, которое описывал еще в 1930-е Бруно Таут, — размышлять, насколько земля белорусская богата талантами и каким был бы дизайн, если бы в Беларуси была либеральная экономика. И игнорировать тот факт, что сформулированная Бодрийяром «логика Деда Мороза», реализуемая посредством рекламы и дизайна, обращена на желание единственного потребителя, а не на множество жителей Беларуси.

2008

**«ЗА БЕЛАРУСЬ!»,
ИЛИ PR-СТРАТЕГИИ
БЕЛОРУССКОЙ ВЛАСТИ**

ПОЛИТИКА И СИМВОЛ. СТРАТЕГИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО МАРКЕТИНГА В БЕЛАРУСИ 2004–2006 гг.

1. ФУНКЦИИ СИМВОЛА В СИСТЕМЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО МАРКЕТИНГА

Политическая деятельность в силу своей специфики требует применения определенных принципов ее организации, учитывающих конъюнктуру политического рынка и характер изменений избирательных предпочтений электората. Политический маркетинг и выступает в роли такой достаточно универсальной формы организации деятельности в сфере политики, представляя собой целенаправленное выявление, подчеркивание и демонстрацию различным социальным группам (как потенциальным избирателям) именно тех качеств и достоинств претендента на лидерство, которые могут вызвать у этих групп особый интерес¹. Как и любая деятельность, ориентированная на привлечение к себе внимания как можно большей части населения и захват значительного сегмента рынка (коммерческого или политического), маркетинг в политике выстраивается в расчете прежде всего на развитие и усиление взаимосвязи субъекта политического действия с электоратом, «продвижение» данным субъектом своих идей в зависимости от ожиданий аудитории, определение степени адекватности этих идей сложившейся ситуации, их коррекцию по мере необходимости (например, при возрастании активности других субъектов), формирование обще-

¹ См.: Музыкант, В.А. Теория и практика современной рекламы / В.А. Музыкант. Ч. 2. М., 1998.

ственного мнения в свою пользу и т.п. Поэтому политический маркетинг, так же как и коммерческий, базируется прежде всего на рекламных стратегиях разработки и «раскрутки» имиджа субъекта политики в публичной сфере, где особая роль отводится различного рода символике.

В политической жизни за символами закреплены самые разнообразные функции. «Они могут быть средством идентификации, способствовать развитию группового сознания, солидарности и чувства принадлежности к единому социальному целому. Символика указывает на коллективную идентичность, являясь ее знаком. В некоторых ситуациях именно символы становятся важнейшим фактором, определяющим, конструирующим, создающим политические сообщества»².

Различного рода символика активно используется в политическом процессе, где она призвана выполнять прежде всего *демонстративные* функции для обозначения и подтверждения самого факта политических изменений. Например, захват власти может сопровождаться созданием новых символов или присвоением старых, их адаптацией к изменившимся социально-политическим условиям и использованием для нужд новой государственной системы. Однако символы могут привлекаться и в противоположном случае, когда власти не стремятся к осуществлению радикальных реформ, но активно симулируют их, опираясь на *компенсаторную* функцию символов. Тогда символ выступает заместителем реальных преобразований, проведение которых потребует значительных затрат и не прибавит популярности действующей власти. В таком случае может быть инициировано, например, переименование улиц или городов, разрушение или восстановление зданий и монументов, проведение внеурочных праздников и т.п.

Также символы могут выполнять функции *мобилизации* и *рекрутизации* самых разных слоев населения, вовлекая их в политическую борьбу на основе чувства единения с различными социальными группами и организациями, точнее — их нормами и цен-

² Колоницкий, Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры Российской революции 1917 года / В.И. Колоницкий. СПб., 2001. С.10.

ностями, нашедшими свое воплощение в конкретной символической системе. Оправдание этих действий и их обоснование в сложившейся ситуации решается путем актуализации *легитимирующей* функции символов, что превращает их в достаточно мощный инструмент поддержки осуществляемых акций. Даже когда они не закреплены на официальном уровне, само влияние символов выступает в качестве мощного стимула для пробуждения политической активности.

Наконец, следует отметить *коммуникативную* функцию символов, когда они выступают в качестве средства передачи информации. Именно с помощью символов удается осуществить манифестацию ключевых политических идей и адаптировать их к массовому сознанию. Однако для этого необходимо владеть соответствующими навыками чтения и понимания данных символов, которые в таком случае выступают в качестве многозначных кодов или шифров. Использование таких кодов может приводить к дешифровке и интерпретации текстов совсем не в том варианте, в каком это предусматривалось их авторами. В итоге символы становятся амбивалентными и могут действовать как в интересах использующей их политической группы, так и против нее.

Различные политические субъекты пытаются использовать символы в своих целях и для этого опираются на какие-либо из указанных функций, но, как правило, нередко оказываются задействованы едва ли не все из них. Это свидетельствует об эффективности влияния символов на массовое сознание и подтверждает их значимость в процессе структурирования социального пространства, а также организации политической деятельности. Символ на глубинном психическом уровне устанавливает взаимосвязь между *архетипами* «коллективного бессознательного», а на уровне социальных представлений регулирует соотношение *стереотипов* «массового сознания». Его задача — структурировать, упорядочить в промежутке между этими двумя полюсами сферу общественного мнения, поскольку она зачастую подвержена влиянию аффективного, эмоционально нагруженного отношения к политической символике, ее восприятию и оценке. «Аф-

фектация мнения» провоцирует «архаизацию сознания», когда доминирует синкретический способ восприятия символа и происходит отождествление, а иногда и подмена самой власти на ее символику. В такой ситуации борьба за власть становится борьбой за символы власти, и наоборот. Особенно это становится заметно в периоды глубоких кризисов, социальных потрясений, радикальных политических и экономических трансформаций, но нередко (хотя и в гораздо меньшей степени) проявляется в отдельные моменты политической жизни даже достаточно стабильного общества, когда происходят важные события, от которых зависит выбор пути и сценария дальнейшего социального развития. Наиболее типичный случай — президентские выборы, когда символы становятся важнейшим средством репрезентации субъектов политического действия, способом их представления в структурах власти и публичном пространстве.

«Отношение к символам и к борьбе вокруг символов порой служит довольно важным индикатором влияния властных структур и других субъектов политического процесса. Изменения в системе господствующих систем символов отражают влияние сил, претендующих на власть. Иначе говоря, изучение меняющихся символов позволяет лучше проследить этапы и особенности борьбы за власть»³. Важнейшие функции символов (интеграция, рекрутирование и стимуляция к действию) используются и в системе политического маркетинга, где они выступают прежде всего в качестве *бренда* или определенной «торговой марки», позволяющей «продвигать» того или иного кандидата, гражданскую организацию или политическую партию на рынке электоральных предпочтений. Символы производятся, тиражируются и распространяются в виде различных логотипов, знаков и эмблем, указывая на принадлежность к данному субъекту репрезентации и позволяя выделить его из группы аналогичных субъектов. Тем самым на уровне символических различий осуществляется «позиционирование» продвигаемого бренда в массовом сознании, когда за ним закрепляются наиболее характерные отличительные качества, предъяв-

³ Колоницкий, Б.И. Ук. соч. С. 12.

ляемые первоначально лишь в виде символических конвенций.

В дальнейшем может осуществляться их проекция на самого субъекта, и тогда процесс его идентификации и узнавания завершается: символ замещает самого индивида или группу и становится полноправным их представителем на политическом рынке. Таким образом происходит *конвертация*, символический обмен реального субъекта репрезентации на виртуального «репликта», который теперь вполне может обходиться и без самого «оригинала» и выступать в качестве одного из важнейших элементов рекламного имиджа претендента. Именно в таком редуцированном виде, когда от субъекта может оставаться, например, лишь первая буква его фамилии, используемая в качестве *логотипа*, он может включаться в структуру политического маркетинга и использоваться для закрепления собственного имиджа. Так это произошло в избирательной кампании 2006 г. с А. Милинкевичем, в то время как у А. Козулина в этом качестве использовалась буква «и» в белорусскоязычном варианте написания, которая переворачивалась и превращалась в восклицательный знак для привлечения внимания аудитории. Поэтому неудивительно, что борьба в символическом пространстве на этапе присвоения имен и названий ведется буквально за каждую букву и цифру: так, в требованиях общественности вернуть центральным проспектам города Минска их прежние имена (Скорины и Машерова) после переименования 7 мая 2005 года (в проспекты Независимости и Победителей соответственно) используются фотографии, на которых адрес корпуса «А» дома номер 3 по проспекту Скорины прочитывается как «За проспект Скорины». Новая интерпретация номера 3 «А» реализуется в качестве деноминации, присвоения уже не *номера*, но *имени*, выраженного в виде нового слова «3А», к прежнему цифровому индексу уже не имеющему никакого отношения⁴.

Аналогичный эффект мы видим в отношении самого Милинкевича, когда делается попытка переопределения и присвоения буквы «М» (точнее, ее символического ресурса), на которую, казалось бы, в

⁴ См.: <http://za.nashih.org/files>.

этой президентской кампании он безоговорочно претендовал, в телерекламе совместной акции-концерта «Мы вместе!» российских и белорусских звезд эстрады 14 марта. Благодаря усилиям телевизионщиков даже расцветка орнамента буквы была идентична агитационному логотипу, воспроизводя цвета уже не бело-красно-белого флага, но белорусского с российским. Это микроуровень переименования и новой графической интерпретации, осуществляемый как ответ власти на перехват лозунга «За Беларусь», до того сделанный оппозицией. При этом наблюдается *семантический и графический параллелизм*, созвучие и перекличка имен — так же, как это производилось в рекламе БТ «Выбираем лучшего!», где посредством слога «Лу» осуществляется намек на Лукашенко. Схожая ситуация наблюдалась перед выборами 2001 года, когда на Октябрьской площади силами компании «Лукойл» был организован концерт звезд российской эстрады и повсюду присутствовал логотип «ЛУК», подталкивая нас к выбору на бессознательном уровне.

Тем самым символы даже на элементарном уровне репрезентации становятся весьма эффективным средством воздействия на массовое сознание и активно используются в политтехнологиях, особенно на основных этапах предвыборной кампании⁵. Здесь они выступают как инструменты *промоушна или «раскрутки»* для реализации стратегии продвижения бренда на политическом рынке, основанной на массовом производстве и распространении политической символики и агитационной продукции. Данная стратегия включает в себя разработку общей концепции (идея-послание и иллюстрирующие ее образы, соответствующие им названия, лозунги и слоганы, музыкальное сопровождение), производство продукции (рекламные видеоролики, политические мультфильмы и компьютерные игры, плакаты и листовки, стикеры, значки, футболки, кепки, шарфы и прочие носители предлагаемых названий и лозунгов), выбор канала трансляции (донесения соответствующей символики до массовой аудитории посредством СМИ и групп поддержки), а также прямое симво-

⁵ См.: «Як карыстацца матэрыяламі» (<http://www.zasvabodu.org/actmaterijaly.html>).

лическое воздействие на избирателей при организации мероприятий, на которых будет осуществляться передача послания — пресс-конференции, выставки и концерты, пикеты и митинги и т.п.

Таким образом, технологии использования символов в политической борьбе определяются возможностями (ресурсами) конкурентов в их противоборстве в публичной сфере. Здесь распределение сфер борьбы на символическом уровне организовано в соответствии со специализацией инструментария (средств) воздействия на общественное мнение со стороны власти и оппозиции: поскольку в СМИ они не пересекаются (ТВ, радио, большинство прессы «оккупированы» государством, и на долю оппозиции остаются лишь локальные «тактические медиа», среди которых преобладает Интернет), равно как и в значительной части социального пространства (магазины, метро и транспорт охвачены госконтролем и упущены оппозицией), то они находятся в разных плоскостях публичной сферы и прямое столкновение между ними возможно лишь на улице. Но и здесь афиши и «билборды» располагаются либо в неудобных местах, либо высоко над землей, господствуя над всей прилегающей территорией на уровне макромасштаба, поэтому пересечение могло состояться лишь в микромасштабе, на уровне досягаемости не только взгляда, но и вытянутой руки, — чтобы наклеить свой «стикер» на плакат конкурента. Тем самым в публичной сфере на макроуровне никакой борьбы нет, она лишь имитируется властью как разыгрываемый спектакль в масс-медиа (через тотальную критику оппозиции в прессе, по телевидению и радио) и реально может происходить лишь в символическом пространстве на микроуровне (межличностной коммуникации). Это борьба за «власть номинации» (П. Бурдье), осуществляемая в процессе «перекрестной интерпретации» и переосмысления символов, используемых не только в различных сообщениях, распространяемых в рамках агитационной кампании, но и в качестве инструментов организации символического пространства и регуляции повседневной жизни. Именно через символы и с их помощью власть и оппозиция выражают свое отношение к происходящим событиям, инициируют коллективные

действия и массовые акции, создают условия для работы и отдыха населения.

2. ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ «ФОРМАТИРОВАНИЯ» СИМВОЛИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

К основным стратегиям организации и регуляции символического пространства в процессе его «форматирования» можно отнести следующие процедуры в системе политического маркетинга:

1. *Номинация*: производство концептов (имен и названий, а также определенных значимых дат), выступающих в качестве информационного повода для осуществления тех или иных акций и служащих обоснованием для проведения определенной политической стратегии регулирования социальной жизни. Так, 7 мая 2005 г. Александр Лукашенко издал указ, согласно которому в соответствии с «многочисленными пожеланиями ветеранов войны» главные минские проспекты Скорины и Машерова переименованы в проспекты Независимости и Победителей соответственно. Здесь властью осуществляется тактика деноминации, «стирания» имени, уничтожение индивидуальности или ее сознательное принижение в соответствии с масштабом новых улиц, получивших знакомые имена вместо проспектов: происходит ретуширование исторического горизонта и «оскопление» культурной памяти, материализованной в пространстве городского ландшафта, выдавливание личностного фактора (имени) из символического поля и переход к анонимно-безличному и абстрактному уровню номинации. Однако при этом все чаще и настойчивей на рынок символических репрезентаций проникает далеко неслучайное имя «Александр», которое и становится своеобразным брендом государственной власти. Так появляется «Александрья» (новый сорт пива «Криница»), возводится «Александров Пассаж» (бизнес-центр на перекрестке ул. Филимонова и нынешнего пр. Независимости), строится Александровский агрогородок и пр. Тем самым происходит переход от фамилии (конкретной личности) к абстрактности и магии имени «Александр». Более того, вместо стертых с культурной (сим-

волической) карты города Минска имен проспектов («разжалованных» до статуса обычных улиц) появляются объекты с реконструированными, восстановленными именами и названиями, содержащими имя Сталина: в русле той же социально-символической политики номинации к празднованию Великой Победы воссоздается «линия Сталина» (комплекс оборонительных сооружений, не сыгравших той роли в войне, какой от них ожидалось, и ставших не только памятником прошлому, но и своеобразным символом укрепления нового режима в его преемственности со сталинской командно-административной системой), реставрируется Суворовское военное училище с именами Ленина и Сталина (+ Маркса и Энгельса) на фасаде, которые присутствуют здесь наравне с именем самого Суворова и его «наукой побеждать». По мнению Винцука Вечорки, «всё это вместе взятое не оставляет нам сомнений, какой режим строит Александр Лукашенко»⁶.

2. *Символизация*: создание перцептов (образов, символов, метафор) в их связи с концептами. Наибольший интерес здесь вызывают используемые политиками метафоры, которые могут рассматриваться как своеобразные «маркеры» деятельности, регулирующие процессы конструирования образов социальной реальности с помощью выразительных средств политического дискурса. Так, президент Александр Лукашенко в своем телеобращении к белорусскому народу 7 сентября 2004 г. по поводу предоставления ему возможности переизбираться на третий срок сравнил Беларусь с «хрустальным сосудом», который в силу его хрупкости и непрочности нуждается в постоянной опеке со стороны Александра Григорьевича. Метафора тем самым используется здесь в качестве средства легитимации действующей власти и оправдания любых инициатив со стороны президента. В иной ситуации, отвечая на вопросы журналистов во время поездки 10 февраля 2006 года по Могилевской области, Лукашенко подчеркнул, что нас нельзя изолировать от других стран: «Беларусь находится в центре Европы — это сердце Европы, а как можно изолировать сердце от

⁶ См.: «День Независимости: 3 или 27 июля?» (<http://www.euramost.org/?artc=2393>).

организма?» Здесь происходит перенос свойств метафорического образа («сердца») на объект реальности («Беларусь»), но этот перенос оправдан лишь в качестве риторической стратегии по убеждению аудитории: сердце в организме действительно изолировать нельзя, а страну, выступающую как субъект международных отношений, вполне возможно. Активно использовали метафорические образы в своей речи и оппозиционные кандидаты в президенты при их выступлении на белорусском телевидении. Так, в своем втором выступлении на первом национальном телеканале 2 марта 2006 г. А. Козулин говорил о Беларуси как «храме» и призывал: «Давайте вместе найдем дорогу к храму, который называется Родина!», а в цитате из молитвы «Отче наш» проводил прямую ассоциацию имени «Лукашенко» с «лукавым», от которого и «просят избавить христиане уже более тысячи лет». А. Милинкевич в своем втором телеобращении к избирателям сравнивал Беларусь с Северной Кореей, судьбу которой мы можем повторить в случае победы на выборах Лукашенко и тогда на нас «может спуститься полярная ночь», свою же победу символически отождествлял с восходом солнца: «Наша победа неизбежная, як світанак!» Образы власти и оппозиции тем самым метафорически сопоставляются с тьмой и светом и принимают откровенно мифологический характер. Происходит активная метафоризация политического дискурса на индивидуальном (авторском) уровне, который при этом выступает в качестве обоснования дальнейших политических действий уже на уровне общественном.

3. *Легитимация*: обоснование процедуры установления смысловой связи между концептами и перцептами и придание ей законного статуса на официальном уровне. Здесь наилучшим примером остается именно случай использования А. Лукашенко в своей речи образа Беларуси как «хрустального сосуда», который мистическим образом воплощается в виде прозрачного шара и представлен на агитационных плакатах «Доверие. Стабильность. Референдум», а также «Беларусь. Референдум. Сохраним вместе!» накануне республиканского референдума 17 октября 2004 г. Он также фигурировал в качестве основы

для сюжета рекламного ролика на ОНТ, где в контексте информации о предстоящем референдуме устанавливались дополнительные смысловые связи между метафорой в речи президента и созданным визуальным образом Беларуси. Тем самым метафора Лукашенко о Беларуси как «сосуде» находит свое выражение и подкрепление на самом высоком официальном уровне в виде «шара» и свидетельствует о стремлении власти легитимировать любой образ (особенно — предложенный президентом) в качестве средства структурирования символического пространства. Этот образ реализуется в рекламных плакатах и роликах как символическая проекция контуров республики, окрашенной в цвета государственного флага (красно-зеленый), внутрь хрустального шара, который, в свою очередь, помещен на открытую ладонь мужской левой руки, а сверху прикрыт другой рукой. Будучи растиражирован в огромном количестве экземпляров и репродуцирован усилиями всех визуальных масс-медиа, данный образ стал использоваться в качестве средства нормативной регуляции социальных практик в целом, обосновывая используемую Лукашенко метафору в качестве истины в последней инстанции, со всей «убедительностью» и «очевидностью» предъявляемой в публичном пространстве.

4. *Организация*: создание (производство) событий в привязке к значимым датам и их представление как политических акций, способных оказать влияние на судьбу всего народа и государства. Именно привлечение политической символики и ее активное использование в качестве мобилизационного ресурса позволяет сконцентрировать внимание общественности на той или иной «круглой» дате и организовать ее празднование в виде «всенародно значимого» события. К числу такого рода событий, произошедших в период с 2004 по 2006 г. у нас в стране, можно отнести следующие: переименование проспектов Скорины и Машерова к 50-летию победы в Великой Отечественной войне, проведение парада 9 мая 2005 г., приуроченное к той же дате, и парада в честь 50-летия освобождения Белоруссии 3 июля 2004 г., проведение Третьего всебелорусского собрания 2–3 марта 2006 года (все они иницииро-

ваны государством), а также организованные оппозицией — массовая акция «Десять лет с Лукашенко» с митингом и концертом в парке Дружбы народов 21 июня 2004 г., приуроченная к 10-летию правления А. Лукашенко, неудавшаяся попытка организации революции А. Климовым на Октябрьской площади 25 марта 2005 г., «Чернобыльский шлях» 26 апреля 2004 и 2005 гг., а также конгресс демократических сил 1–2 октября 2005 г., на котором А. Милинкевич был выбран единым кандидатом на пост президента от оппозиции. Особого внимания здесь, вероятно, заслуживает проведение парадов победы на 9 мая 2005 г. и 3 июля 2004 г., которые можно трактовать как своеобразный «анти-карнавал»: на них происходит не символическое упразднение и обесценивание власти (в процессе переворачивания иерархии чинов, когда «верхи» меняются местами с «низами»), но, напротив, усиление социального неравенства в ритуальном «освящении» праздничного действия как модели всего общества в целом. Главная функция парада — закрепление существующего порядка через символическую отсылку к советскому «героическому прошлому», которое сегодня используется в качестве риторической фигуры и решающего аргумента в спорах с идеологическими противниками режима. Тем самым на данном этапе осуществляется первоначальная *мобилизация* населения в единую массу, стирание в ней индивидуальных различий и предпочтений в процессе конструирования политического спектакля, который предстает в виде симулякра «общенационального единства», причем на достижение этого «единства» в равной степени (но с разным успехом) пытаются претендовать как государственная власть, так и оппозиция.

Невозможность достижения общего знаменателя из различных оснований маркетинговой политики закономерно приводит к последующей дифференциации и *сегментации* аудитории в процессе структурирования рынка политических ориентаций и предпочтений в соответствии с принадлежностью к различным социальным группам, разделяемым не столько по возрастным, конфессиональным, профессиональным и прочим критериям, сколько по их политической идентификации, которая находит свое

воплощение в различной символике, а в рекламных плакатах «За Беларусь!» и «Мы хочам новага!» приводит даже к самоидентификации, когда группы начинают «узнавать» себя в предлагаемых фотопортретах.

5. *Стигматизация* становится закономерным итогом этих процессов, когда происходит перенос, «проекция» связей индивида с группой на их символическую репрезентацию в виде «бренда» той или иной политической организации или институции. Нередко в такой ситуации символ начинает выступать в качестве «стигмы» или маркера идентичности, когда с его помощью осуществляется процесс «клеймения», навешивания ярлыка, дискредитирующего человека. Этим приемом охотно пользуется действующая власть для унижения своих политических оппонентов, но в данном случае имеется в виду универсальный процесс формирования предубеждений безотносительно к их идеологической принадлежности. Скорее, речь идет об идейной позиции, которая не принимает чужую точку зрения и не желает считаться с возможностью иного взгляда на существующее положение дел. Занимая такую позицию, индивид стремится к полному отождествлению со своей группой и уже не представляет себя вне данного коллектива. Возможности его самореализации за пределами сообщества резко сокращаются, что приводит к нежеланию покидать пространство установленного этой группой символического порядка, где действуют уже ставшие привычными нормы и правила. В результате запускается механизм «самоподтверждающегося пророчества», когда любые изменения в поведении стигматизируемого в свою очередь усиливают стигматизацию.

6. *Стимуляция*: вовлечение представителей различных социальных групп в проводимые события и акции в качестве непосредственных участников путем активизации их символической («стигматической») принадлежности к происходящему («Будьте патриотами!», «Разам!» и пр.), где и осуществляется их прямое подталкивание к действию (например, голосованию). И тогда лозунг «За Беларусь!» превращается в рекламный слоган промо-тура агитационной кампании с участием белорусских поп-артистов от

лица государства (несмотря на все заверения, что под ним могли бы подписаться и альтернативные кандидаты в президенты), «Большие дискотеки», ориентированные на молодежь и проводимые ОНТ, оккупированы БРСМ с призывом отдать свои голоса «за батьку!», празднование Дня независимости проходит под государственными флагами и все тем же лозунгом «За Беларусь!». Именно призыв к действию (выбору или сопротивлению) позволяет вовлечь в происходящее событие значительную массу людей и может расцениваться скорее как *провокация*, поскольку большинство участников акции зачастую даже не подозревают, что участвуют в политическом шоу. Иногда провокация предстает как *мимикрия* через «похищение» чужого символа и его использование в целях дискредитации оппонента или маскировки под его сторонника (под прикрытием бренда «Советской Белоруссии» осуществлялась подготовка фальшивого номера газеты с материалами о проекте установления в Республике Беларусь «конституционной монархии», под символикой БРСМ распространяется воззвание к молодежи о нарушениях в ходе предвыборной кампании, «Чернобыльский шлях» становится названием государственных проектов по реабилитации пострадавших районов, со значками «Свабода» ходят агенты КГБ во время митингов и пр.).

Таким образом, все указанные стратегии реализуются на разных уровнях символизации (от индивидуального до общенационального и мирового) и с помощью различных символов (от знака и имени до герба и гимна), специфика которых и будет рассмотрена в следующем разделе. Результатом же применения данных стратегий становится тотальное выстраивание символического пространства социума таким образом, что в нем практически не остается «лакун», не охваченных механизмами государственного контроля, и не сохраняется никаких возможностей альтернативного действия вне контролируемой сферы. Поэтому политический маркетинг (как со стороны власти, так и со стороны оппозиции) теперь осуществляется как попытка структурирования «жизненного мира» и предстает как стратегия регуляции *повседневной жизни* общества. И хотя сфера

политического при этом сжимается до катастрофически малых размеров и фактически исчезает из общественной жизни Беларуси, будучи никак в ней не представлена, ее функции начинают выполнять другие области нашей деятельности, в результате чего весь социум парадоксальным образом становится крайне политизированным.

Политика «в чистом виде» исчезла, потому что «все стало политикой», которая может теперь включать в себя любые виды гражданской активности, спортивную жизнь, культурные акции, развлекательные мероприятия и пр. Александр Лукашенко сам решает, что считать политикой, и устанавливает правила игры росчерком пера на президентских указах. Он, как король Мидас, одним прикосновением может превратить в политику любое шоу и состязание, праздник и будни, ритуал и событие. Государство, стремясь захватить все жизненное пространство, присваивает себе символический капитал спорта и армии, поп-музыки и «битвы за урожай». И, возможно, в этом стремлении «обратить всех в свою веру» не было бы ничего плохого, если бы не одно «но»: от такого вмешательства существенно искажаются функции затрагиваемой сферы деятельности, и она начинает играть несвойственную ей роль, перенасыщенную грузом идеологической ответственности. Хлеборобы теперь не просто «собирают урожай» — они борются за «продовольственную безопасность» страны. Спортсмены не просто сражаются за рекорды — они пропагандируют «здоровый образ жизни». «Знаковые» строительные объекты (такие, как новое здание Национальной библиотеки у микрорайона «Восток», подземный торгово-развлекательный комплекс на площади Независимости, новое здание гостиницы «Европа» и пр.) превращены в «ударные стройки», что позволяет власти привязывать, например, открытие новых станций метрополитена к самому красному из всех «красных дней календаря» — 7 ноября (как это произошло в 2005 г. и неоднократно случалось и раньше), но в то же время наносит существенный урон (по меньшей мере, в общественном мнении) самим объектам. Ведь всем понятно, что стремление любой ценой и авральными темпами закончить работу бук-

вально накануне окончания срока сдачи каждого этапа строительства и приурочить его окончание к очередной дате нередко приводит к значительному отступлению от технологических стандартов и норм, что чревато непредсказуемыми и даже катастрофическими последствиями. Тем самым первый ущерб еще даже не законченным новостройкам уже нанесен — в виде неясных сомнений и слухов по поводу качества строящихся объектов и их соответствия требованиям безопасности, что в дальнейшем почти неизбежно приведет к перерастанию психологических факторов во вполне ощутимые экономические издержки. Но, как это ни парадоксально, наиболее пострадавшей от возложенной на нее государством «ответственной миссии» агитатора и пропагандиста можно считать отечественную поп-музыку. Фактически непосредственно в предвыборный период белорусская эстрада в одночасье умерла, переродившись уже в официальный «рупор власти». И теперь отечественные эстрадные исполнители не просто развлекают нас в наше свободное время, предлагая нам ничего не значащую музыку «для ног» — они становятся борцами за нашу душу и сердце, ненавязчиво предлагая нам отдать свои голоса «за Беларусь!». Подобно тому, как раньше агитаторы и пропагандисты «шли в народ», в колхозы, на улицы и площади, фабрики и заводы, так и сейчас концерты могут проводиться прямо в заводском цеху: например, в рамках агитационного тура «Мастера искусств — за сильную и процветающую Беларусь!», курируемого БТ-1, оркестр М. Финберга и не самые крупные «звезды» отечественной эстрады выступали прямо в цеху «БелАЗа», в окружении рабочих и грузовиков.

Так формируется подход, который можно обозначить как «маркетинг событий»⁷ и представить в качестве альтернативного «классическому» маркетингу: он предполагает вовлечение аудитории в происходящие процессы через создание «информационных поводов» и организацию массовых мероприятий подчеркнуто неполитического, ненавязчиво-агитационного характера (увеселительных, оздоровительных и пр.), привлекающих внимание огромного количества лю-

⁷ См.: Прингл, Х. Энергия торговой марки / Х. Прингл, М. Томпсон. СПб., 2001.

дей, которые даже не догадываются о том, что они участвуют в «какой-то там» политике, но зато ощущают себя сопричастными ко всему происходящему в обществе: «МЫ ВСЕ ЕДИНЫ – МЫ ВМЕСТЕ!». Тем самым аудитория не ощущает себя пассивно отчужденной от источника информации, которая в таком случае воспринимались бы скептически (если не явно негативно). Напротив, она чувствует пристальное внимание к себе со стороны госструктур и их назойливую опеку, постоянно выдаваемую за «бережную заботу». Для населения, не испытывающего острой необходимости в отказе от патерналистской политики государства и всегда готового переложить на него груз ответственности за все (в том числе за свою жизнь), этого оказывается вполне достаточно, чтобы отдать свой голос «за Беларусь».

3. КОНКУРЕНТНАЯ БОРЬБА НА РЫНКЕ СИМВОЛИЧЕСКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ В ПЕРИОД 2004–2006 ГГ.

В данном разделе мы рассмотрим специфику символических ресурсов, применяемых не только в сфере политики, но рассматриваемых в качестве средств именно политической борьбы и достижения прежде всего политических целей, хотя и реализуемой в самых разных отраслях деятельности (в том числе в индустрии развлечений). В роли таких символических ресурсов будет рассматриваться знак, имя, метафора, символ, число, эмблема, герб, флаг, гимн и прочие знаково-символические средства порождения новых смыслов и закрепления старых, которые и привлекаются в качестве инструментов структурирования социального пространства в целом и его политического сегмента в частности, а также для общей организации взаимодействий между социальными субъектами. Так, государство во главе с А. Лукашенко стремится к укреплению своих позиций и расширению сферы своего влияния во всех областях социальной жизни, тем самым фактически превращая все в политику, а оппозиция, пытаясь нейтрализовать это влияние, вынуждена играть по тем же правилам, чтобы получить доступ к рычагам

управления и устранить монополию в использовании административного ресурса со стороны государства. При этом в качестве дополнительного мощного ресурса активно используется различного рода символика, выявить специфику применения которой в системе маркетинговой политики необходимо на материале не только предвыборной кампании до 19 марта 2006 г., но и всей политической жизни Беларуси в течение двух последних лет.

Обзор символики уже «раскрученных» имен и названий политических субъектов (Лукашенко, Гайдукевич, БНФ, «Зубр», «Молодой фронт», БРСМ, Всебеларусское народное собрание, «Хартия-97» и пр.) и новых, продвигаемых к выборам 2006 г. (Милинкевич, Козулин, Конгресс демократических сил, «Свабода», «Хопиць!») призван подчеркнуть их статус в качестве брендов на политическом рынке. Большинство из этих имен уже сами могут рассматриваться в качестве символов, указывающих на принадлежность к институтам государственной власти или движению сопротивления режиму, но мы в дальнейшем уделим внимание преимущественно лишь тем политическим субъектам, которые активно использовали специально разработанную символику в качестве инструмента своего влияния на массовое сознание и возможность изменения ситуации на политическом рынке в период 2004–2006 гг.

Символы наиболее влиятельных государственных брендов, раскручиваемых на политической сцене Беларуси уже долгие годы

Государственный герб СССР — серп и молот (универсальная символика союза крестьян и рабочих в их борьбе за «лучшую долю») на фоне земного шара в центре венка, обрамленного красной лентой с девизом «Пролетарии всех стран, объединяйтесь!» на языках всех пятнадцати советских республик. Выступая в качестве травматического напоминания о былых заслугах Белоруссии в составе СССР, советская символика особенно активно используется в последние два года как «фирменный знак» победы в Великой Отечественной войне и для обоснования консервативного политического курса нынешнего режима, направленного не только на сохранение,

но и активную реставрацию советских принципов государственного управления. Сюда же можно отнести государственный флаг СССР красного цвета с вышитыми на нем золотистыми серпом и молотом, а также красную звезду как универсальный символ советского строя в целом.

Государственный герб РБ фактически воспроизводит герб Белорусской ССР, хотя и обходится без пролетарских призывов и рабоче-крестьянской символики, а в центр изображения вместо серпа и молота выдвигаются контуры республики в лучах восходящего (по официальной версии) солнца. Явной отсылкой к советскому прошлому остается красная звезда в верхней части герба, используемая не просто как декоративный элемент композиции, но в качестве инструмента активной стигматизации массового сознания, напоминающей большей части населения о его генетической связи с фантазмом «советского народа». Точно так же напоминает об этом и государственный флаг Беларуси, в своей красно-зелено-белой гамме воспроизводящий флаг БССР, а также государственный гимн, подвергнутый незначительной редакции для смещения акцентов в оценке нынешнего состояния «братства народов».

Бело-красно-белый флаг и герб «Пагоня» — символы альтернативной государственности, применявшиеся в качестве официальной символики Беларуси с 1991 г. до 1995, а до того — в 1918 г. и в годы оккупации БССР немецкими войсками (с 1941 по 1944 г.), в силу чего и были дискредитированы в глазах большинства населения как несовместимые с доминирующей советской традицией. По итогам проведенного А. Лукашенко референдума 14 мая 1995 г. герб и флаг были заменены на нынешние, во многом воспроизводящие советские и наследующие их символический капитал. «“Пагоня” и бело-красно-белый флаг были больше связаны в сознании многих белорусов с непопулярными политическими процессами в республике начала 90-х, чем с 1970 г. истории Пагоны на нашей земле»⁸.

⁸ «История герба Беларуси» (http://www.gerb.bel.ru/pages/strani/belorus_91_1.htm)

В новейшей политической истории Беларуси «Пагоня» и бело-красно-белый флаг на первом этапе своего использования ассоциировались с деятельностью партии БНФ (которая и выступила инициатором их воссоздания, приняв в качестве символики «Народнага фронту»), с момента распада СССР и обретения республикой независимости четыре года служили государственной символикой, а с 1996 г. и по настоящее время стали символизировать демократические силы, предъявляющие себя как оппозиционные по отношению к политическому режиму А. Лукашенко. На нынешней политической сцене «Пагоня» может рассматриваться как вполне автономный символ, выполняющий функции «сильного бренда», фактически в одиночку способного противодействовать экспансии официальной государственной атрибутики и объединять самые разные гражданские инициативы.

*Символы молодежных политических организаций
и гражданских инициатив*

Красно-зеленый флаг с крупной ярко-желтой надписью «БРСМ» выступает в качестве официально утвержденной символики Белорусского республиканского союза молодежи — общественно-политической молодежной организации, образованной в результате слияния двух филиалов или «дочерних предприятий» (БПСМ и БСМ), действующих в рамках единой молодежной политики, проводимой государством, и официально провозглашавших свою позицию как активную и заинтересованную поддержку всех начинаний политического режима А. Лукашенко. Данная организация создана как прямой аналог советской молодежной организации ВЛКСМ (Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи) и по своему функциональному предназначению (активное вовлечение в государственные проекты служащей, рабочей и учащейся молодежи с целью воспитания ее «гражданской ответственности» и «патриотического самосознания») выступает ее «клоном», о чем красноречиво свидетельствует сам символ БРСМ, фактически полностью воспроизводящий комсомольский знак (красное знамя с

профилем В.И. Ленина), но пока обходящийся без портрета государственного лидера⁹.

Своеобразным антиподом БРСМ в гражданской и политической жизни Беларуси выступает альтернативная молодежная организация «*Малады фронт*», символом которой является *большой красный крест*, вписанный в контуры республики на фоне геральдического изображения щита с двойным черным крестом меньшего размера. Изображение символизирует приверженность традиционным духовным ценностям христианства в рамках единства европейской культуры, полноценным представителем которой считается и Беларусь. Тем самым выражается идея «европейского пути» для Республики Беларусь, что в понимании «Маладога фронту» означает достижение статуса не просто «одной из» восточноевропейских демократически ориентированных стран, но «моста» между Россией и Европой, Западом и Востоком, где Беларусь рассматривалась бы как «агмень культуры, уплывы якога сягаюць на палову кантынэнту, за духовае сэрца Ёсходняй Эўропы, прастору сьвятла, веры й любові ў месцы сустрэчы хрысьціянскіх канфэсіяў»¹⁰.

Символ другой оппозиционной молодежной организации — «*Зубр*» — отличается своеобразным минимализмом и лаконичностью в изобразительном решении: это темный контур легендарного животного в «боевой» стойке, нагнувшего голову и упирающегося задними ногами, что создает впечатление напряженного, упорного противодействия внешнему влиянию. При этом он противостоит Западу (как и рыцарь на «Пагоне») и опирается на крупные красные буквы, складывающиеся в надпись «Зубр». Зубр является (наряду с аистом) одним из наиболее древних животных символов Беларуси, может считаться ее своеобразным тотемом и символизирует мощь, упорство и благородство. Семантический потенциал предложенного образа используется представителями этой организации в качестве символического ресурса для выражения стратегической политики «Зубра» и привлечения новых сторонников: призывы

⁹ См. сайт БРСМ: <http://brsm.by>.

¹⁰ См.: «Наш вобраз Беларусі» (<http://www.mfront.net/records.html>.)

«Стань зубром!» предполагает не только вступление в ряды участников организации (как это было в период предыдущих президентских выборов), но прежде всего – активную жизненную и гражданскую позицию, настойчивость в достижении цели и сопротивление любому проявлению насилия и произвола со стороны нынешней власти. В отличие от «Маладога фронту», акцент в «Зубре» ставился на активное участие прежде всего в политической жизни страны в виде организованных и спланированных в рамках определенного сценария акций, направленных на противодействие официальной политике, но после выборов организация сходит с политической сцены Беларуси.

Весьма оригинальный вариант использования бело-красно-белых мотивов при создании своей символики предложили члены социал-демократической организации «Маладая грамада». Их эмблема представляет собой изображение карты Республики Беларусь красного цвета, стилизованной под розу, что подчеркивается также отдельными деталями созданного образа: контуры республики закреплены на черном стебле с листком и шипом. «Левизну» идеологических предпочтений организации выражает слоган «Твое сердце слева!», а пояснение на сайте указывает, что «ружа (ружа ў руцэ) – сімвал міжнароднай сацыял-дэмакратыі, часткай якой з’яўляецца “Маладая Грамада”. Ружа – гэта сімвал прыгажосці, гармоніі. Яна можа быць надзейна захавана ў руцэ тых, чыей працай створана чалавечая цывілізацыя»¹¹.

*Символика новых «брендов», выдвигаемых
на политический рынок специально
к президентским выборам*

Знак-иконка «стоп», обозначающий на веб-странице прекращение или отмену действия, стал символикой гражданской информационной кампании «Хопіць!» в виде заглавной буквы ее названия, написанной красным цветом. Эта акция-инициатива, реализованная как интернет-проект, ориентирована на независимое от государства информационное обе-

¹¹ «Што азначае наш сімвал?» (<http://mhramada.org/modules.php?name>).

спечение предвыборной кампании и противодействие официальной пропаганде¹². Эта акция стала одним из этапов реализации проекта «Хартия-97», представляющего собой объединение различных негосударственных организаций и общественных деятелей, разделяющих идеи прав человека и гражданских свобод и в 1997 г. объявивших о сотрудничестве и взаимной поддержке во имя становления и развития демократии в Беларуси. Символ «Х» в качестве главной буквы стал своеобразной гипертекстуальной ссылкой от названия акции «Хопіць!» к ее предшественнице — «Хартии-97».

Символ дня солидарности со всеми политзаключенными и жертвами режима Лукашенко представлен в виде числа «16» в центре круга, причем само число и круг могут быть светлых тонов, выделяющихся на темном фоне. Указывает на конкретную дату — шестнадцатый день каждого месяца, начиная с 16 октября 2005 г., когда эта акция проводилась впервые. Организована по инициативе супруги исчезнувшего общественного деятеля Анатолия Красовского Ирины Красовской и одного из координаторов движения «Зубр» Никиты Сасима. Подразумевает непосредственную акцию-жест, действующую по принципу «флэш-моба» и иницирующую объединение всех заинтересованных и сочувствующих движению людей в единое сообщество сопротивления. Для приобщения к данному сообществу необходимо зажечь в 20.00 указанной даты «свечу памяти» и поставить ее на подоконник, предъявив тем самым свои убеждения всем остальным согражданам. В дальнейшем акция существенно расширилась и вопреки всем принципам конспирации стала распространяться на открытые городские пространства, улицы и площади. Самая значительная акция состоялась 16 февраля 2006 г., когда на Октябрьскую площадь столицы вышли сотни человек, из которых 20 было задержано¹³.

Красные крылья на белом фоне — *символ акции «За свободу!»* в поддержку свободных демократических выборов 19 марта 2006 г. в Беларуси¹⁴. Символ

¹² См.: <http://www.xopic.info>.

¹³ «Шаг к свободе» (<http://www.charter97.org/rus/news/2006/02/16/step>).

¹⁴ См. сайт: <http://www.za-svabodu.org>.

крыльев как выражение идеи свободы олицетворяет собой стремление к борьбе против нынешнего политического режима и объединяет оппозиционное молодежное движение сопротивления. Проект «Песни свободы»¹⁵ как альтернатива пролукашенковским шоу-концертам «За Беларусь», организуемым ОНТ и БТ-1, использует эту символику для продвижения и «раскрутки» диска со сборником песен альтернативной музыки и рок-музыкантов, выступивших в поддержку А. Милинкевича. Как правило, все исполнители в составе этого сборника считаются «неформатными» и не ротируются на государственных радиостанциях. Сочетание цвета (бело-красно-белый) отсылает к альтернативной государственной символике, используемой оппозицией в противовес официальному символу — красно-зелено-белому флагу РБ.

*Символы проводимых акций
и мероприятий*

«Чернобыльский шлях» — ставшая уже традиционной и даже отчасти ритуальной акция, ежегодно проводимая оппозицией в виде уличного шествия 26 апреля, в день аварии на Чернобыльской АЭС. Масштабы и значимость этого мероприятия менялись со временем: первоначально оно было ориентировано на привлечение внимания общественности к последствиям катастрофы и судьбам пострадавших от нее людей, а политический смысл этому мероприятию придавал протест против фактов утаивания информации и сокрытия правды о масштабах трагедии. Воплощением трагической памяти о грузе советского прошлого стал знак радиационной опасности, который и послужил символом всего мероприятия в целом. Он представляет собой окружность черного цвета со вписанными в нее тремя желтыми треугольниками, своими вершинами соединенными в центре круга и равномерно распределенными по его диаметру в виде своеобразного маховика. В настоящий момент «Чернобыльский шлях» и сопутствующая ему символика, где знак радиационной опасности неразрывно связывается с бело-красно-белыми знаменами, стал воплощением всего движения сопротив-

¹⁵ См.: <http://music.fromby.net/sliberty>.

ления не только против государственной политики в отношении «реабилитации» районов, пострадавших от радиоактивного загрязнения (и принудительного направления людей на работу и проживание в эти районы), но и политического режима в целом¹⁶.

Конгресс Демократических сил Беларуси, состоявшийся в Минске 1 и 2 октября 2005 г., собрал 843 делегата со всех регионов Беларуси, а общее количество участников конгресса превысило 1250 человек. Как отметил известный профсоюзный лидер Александр Бухвостов, конгресс выполнил свою главную задачу: «выбран единый претендент от демократических сил, утверждена Политическая Рада, обозначены все проблемы, которые нужно решать для дальнейшей консолидации»¹⁷. В качестве символа Конгресса выступил образ дерева, очертания кроны которого совпадают с контурами территориальных границ республики. Дерево неуклонно стремится к росту и свету, поэтому принятие его в качестве символа данного мероприятия может символизировать стремление к свободе и независимости, невозможность останавливаться на достигнутом и постоянное тяготение к развитию и совершенствованию. Выполненное в красном цвете дерево на белом фоне соответствует цветовой гамме бело-красно-белого флага БНР и указывает на взаимосвязь с альтернативной государственной символикой, подчеркивая преимущество устремлений демократических сил со сложившейся традицией политической борьбы последних двадцати лет.

Своеобразным «ответным ходом» со стороны государственной власти может служить проведение накануне выборов *Третьего всебелорусского народного собрания*, которое также состоялось в Минске пять месяцев спустя — 2 и 3 марта 2005 г. Его участники (порядка 3000 человек) одобрили проект программы социально-экономического развития Беларуси на 2006–2010 гг., что фактически позволило легитимировать стремление Лукашенко продлить

¹⁶ Пульша, С. «Чернобыльская развилка» (http://www.naviny.by/ru/content/rubriki/0-ya_gruppa/tema/26-04-04-02/).

¹⁷ Інфармацыйны бюлетэнь аб'яднаных дэмакратычных сілаў. № 4. Кастрычнік, 2005. С. 2.

свои президентские полномочия и укрепить свою власть в качестве «исконно народной», о чем и должен был свидетельствовать, по мысли организаторов мероприятия, сам состав приглашенных участников собрания, в котором отображены все социальные слои и основные группы населения Республики Беларусь (но никак не представлены политические оппоненты Лукашенко, а попытка кандидата в президенты А. Козулина зарегистрироваться в качестве участника собрания привела к его задержанию милицией). Символ собрания предстает как вариация государственной символики и выполнена в той же цветовой гамме (красно-зеленой), где на красной части флага крупными желтыми буквами написано «Трэці усебеларускі народны сход», а под флагом полукругом выделено дополнительно белое поле, в которое вписаны очертания Беларуси, заполненные зеленым цветом с выделенной столицей (Минском), а в нижней части этого поля красуется год (2006) в обрамлении желтых колосьев, что подчеркивает дополнительную связь с государственным гербом Беларуси. Тем самым данный символ, равно как и любой другой, производимый государством, эксплуатирует выразительные возможности исключительно национальной атрибутики и опирается прежде всего на вариации расцветки государственного флага Беларуси (красный, белый и зеленый цвета). Однако если на национальном уровне возможности государственной пропагандистской машины этим и ограничиваются, то для их усиления она должна выходить на качественно иной уровень — европейского и мирового масштаба. Только за счет этого она способна привлечь достаточно мощные средства мобилизации символических ресурсов власти, позволяющие включить в свой арсенал возможности не только политики, но и поп-музыки (конкурс «Евровидение»), а также спорта (зимние Олимпийские игры в Турине).

Подтверждением этому стало проведение отборочного тура международного конкурса поп-музыки «Евровидение» 10 февраля 2006 года, когда прямая трансляция из Дворца Республики концерта финалистов республиканского отборочного тура состоялась в эфире Первого Национального телеканала и привлекла внимание достаточно большой телеаудио-

рии. Ее интерес подогревался фактом победы нашей соотечественницы К. Ситник на детском конкурсе «Евровидение-2005», которая расценивалась как заслуга не столько самой юной певицы, но и всей страны. Так это было представлено, например, в еженедельнике «Обозреватель», где в 48-м номере за 2 декабря 2005 г. в рубрике «Герои недели» приводится следующая информация: «КСЮША СИТНИК. Беларусь ликует! Десятилетняя исполнительница из Мозыря покорила Европу. Маленькая белоруска стала победительницей детского конкурса песни “Евровидение-2005”». Такого блестящего успеха на песенном конкурсе такого уровня наши исполнители добились впервые. Зато доказали всем, что Беларусь богата юными талантами. А все почему? Да просто МЫ ВМЕСТЕ!¹⁸ – вывод в заметке делается в форме слогана, не просто отсылающего к словам из песни победительницы «Евровидения», но вполне способного стать политической основой предвыборной кампании, что и было сделано государством, охотно включившим девочку в агитационное турне ОНТ «За Беларусь!» и эксплуатирующим заработанный ею символический капитал в своих целях. Ее фотография появилась и на рекламных плакатах и «билбордах» в сопровождении слогана «За талантливую Беларусь!», однако именно в степени ее талантливости заставляет усомниться следующее высказывание. В том же номере «Обозревателя» и буквально на той же странице в рубрике «Цитата недели» приводятся слова известного российского шоумена Юрия Николаева: «Так как нет четких критериев оценки, то зрители отдали голоса самой непосредственной, очаровательной и заводной девчонке. Ксения взяла возрастом и задором (т.е. никакого голоса и тем более таланта у нее нет? – А.С.). Здесь никого не волнует, насколько качественно ты поешь (опять-таки сомнение в качестве ее исполнения. – А.С.). Важнее оказалось умение “зажечь” зал. Белоруске это удалось»¹⁹.

На символическом уровне интеграция европейских ресурсов влияния на массовую аудиторию и их

¹⁸ Массово-политическая газета «Обозреватель». № 48 (170). 2.12.2005. С. 2.

¹⁹ Там же.

«перевод» в государственные происходит через использование общеевропейской символики «Еurovision», которая предусматривает ее региональную специализацию в рамках каждого национального конкурса: при проведении любой европейской страной отборочного тура на предварительном этапе предусматривается возможность окрашивать в цвета национального флага данной страны-участницы внутреннюю часть буквы «V», занимающей центральную позицию в слове «Eurovision» и стилизованной под сердечко. Тем самым происходит символическое включение каждого отдельного исполнителя в качестве представителя своей страны в европейское сообщество на музыкальном континентальном пространстве, что еще раз подчеркивает масштабность и значимость проводимого государством мероприятия и повышает его символический статус в глазах населения. Оппозиция, в силу своей «выключенности» из системы организации мероприятий такого уровня, ограничивается ответными акциями соразмерно своим возможностям: своеобразной альтернативой агитационным концертам «За Беларусь!», организованным ОНТ и БТ-1, на республиканском уровне выступило создание рок-альбома «Песни свободы», выпущенного специально к выборам²⁰, а также кампания «Музыкі за Свабоду», организованная сайтовой группой А. Милинкевича²¹. Однако на континентальном уровне официального доступа «неформатных исполнителей» к европейской музыкальной арене все равно нет, поэтому здесь альтернативой выступило уже не музыкальное, но сугубо политическое решение, связанное с организацией так называемой «джинсовой революции».

«Джинс» — насыщенный темно-синий цвет, выступающий в качестве символа революции, приуроченной к выборам в президенты РБ и планируемой на 19–20 марта 2006 г. как реакция на фальсификацию избирательной комиссией результатов президентских выборов и требование их пересмотра. Отсылает к символике и цвету флага Европейского союза (желтые звезды на синем фоне) и в таком

²⁰ «Свободные песни в свободном доступе» (<http://charter97.org/bel/news/2006/03/14/dostup>).

²¹ См.: <http://www.milinkevich.org>.

качестве стал использоваться после 16 сентября 2005 г., когда «во время акции “Мы помним” милиция отобрала у людей все флаги. И тогда один из лидеров “Зубра” Никита Сасим сделал полотнище из своей джинсовой рубахи. Однажды поднятый, этот флаг стал символом борьбы за свободу Беларуси, за наше будущее без насилия, лжи и нищеты»²². Такова получившая официальный статус легенда, наличие которой закрепило за «джинсом» статус бренда, способного произвести необходимое стимулирующее воздействие на массовую аудиторию и подтолкнуть ее к решительным действиям. Этот эффект получил неожиданное подкрепление за счет появления совершенно непредсказуемых смысловых «переключек» символики революции с известными брендами, такими как МТС и его тарифным планом «Джинс», рекламу которого стало возможно использовать в качестве дополнительного символического ресурса при продвижении идеи революции на политический рынок.

Таким образом, масштаб совершенной в Минске «джинсовой революции» соизмерим не с теми ресурсами государственной власти, которые она способна привлечь для политических реформ, но лишь с маркетинговыми стратегиями организации регионального конкурса «Евровидение»: прилагаемых оппозицией усилий по привлечению внимания мировой общественности хватило лишь на достижение такого эффекта, для которого государство финансирует организацию отборочного тура в рамках музыкального евроконкурса, добиваясь при этом порой гораздо большего результата (как в случае с К. Ситник) при минимуме затрат. Так что «раскручиваемый» символ («джинс») пока далек от соответствия продвигаемому бренду (революция) и не будет готов к борьбе на политической сцене до тех пор, пока его поддержка в массовом сознании не примет, по меньшей мере, настолько же масштабный характер, как в отношении «Евровидения».

То же самое происходит и в случае с международными спортивными состязаниями, в которых принимают участие спортсмены из Беларуси, чьи по-

²² «Джинсы — твоя свобода!» (<http://www.charter97.org/rus/news/2006/01/10/jeans>).

беды государство стабильно записывает себе в актив. Так случилось и с зимними Олимпийскими играми в Турине, для привлечения внимания к которым на государственном уровне была организована так называемая *«преодолимпийская неделя»*, начавшаяся 11 февраля в спорткомплексе «Силичи» и затем прошедшая по всей стране. При составлении плана проведения состязаний приоритет изначально отдавался командным дисциплинам и тем видам спорта, которые не требовали специальной подготовки от участников: соревновались в основном лыжники, конькобежцы, хоккеисты и биатлонисты. Как отмечали все без исключения государственные СМИ, соревнования носили массовый характер (в одном только Минске участие в них приняли 120 тысяч человек), что позволяет рассматривать их как средство мобилизации населения накануне президентских выборов, «способ тренировки» его готовности откликнуться на призыв со стороны власти к заинтересованному участию в предлагаемых государством мероприятиях — от спортивно-оздоровительных и развлекательных до политических.

Эту же цель преследует и выносимое на «всенародное обсуждение» интерактивное голосование при определении победителя в региональном конкурсе «Евровидения», что можно прямо расценивать как массовый «тренинг» в условиях моделирования ситуации президентских выборов, причем главная роль в вынесении решения все же отводилась специальной комиссии, которая выбирала победителя уже из числа тех, кому отдал свои предпочтения народ. Что касается «преодолимпийской недели», то здесь, как и в случае с «Евровидением», осуществляется выход на международный уровень (но уже мирового масштаба) за счет объединения государственной и олимпийской символики в эмблеме белорусского национального олимпийского комитета, где общая символика олимпийских состязаний (пять сцепленных колец разного цвета, олицетворяющих единство пяти континентов) соседствует с государственным флагом Беларуси в обрамлении лаврового венка — символа победы и триумфа в борьбе. И действительно, именно выход на этот высший уровень мирового масштаба гарантирует успех в борьбе за внимание

массовой аудитории, поскольку победы белорусских спортсменов становятся лучшим средством единения нации и способом популяризации имиджа Беларуси на международной арене. Этим не преминуло воспользоваться государство, обладающее монополией на присвоение спортивных достижений как дополнительного символического ресурса для укрепления своих позиций. В силу безграничного господства государства в этой области оппозиция не в состоянии конкурировать с ним и претендовать на захват сферы международного влияния в мировом масштабе, но по мере своих возможностей все же пытается организовать в области спорта нечто подобное — усилиями прежде всего «Маладога фронту», который, помимо уличных акций и манифестаций, занимается и проведением ежегодных «альтернативных олимпиад» регионального и городского уровня, а в 1998 г. даже пытался организовать Национальную Олимпиаду в стиле «политического стеба»²³. Но, несмотря на все прилагаемые усилия, уровень организации подобного рода мероприятий со стороны оппозиции остается несоизмеримым с уровнем их «раскрутки» государством и не может претендовать на охват массовой аудитории в том же масштабе.

Таким образом, подводя общие итоги, можно в целом отметить, что в символическом пространстве РБ в течение нескольких последних лет (особенно в период 2004–2006 гг.) происходит борьба за присвоение и перераспределение новых ресурсов, что приводит к столкновению политических субъектов на различных уровнях символической репрезентации: на *общенациональном уровне* происходит столкновение государственной символики — советского флага и герба СССР, государственной символики РБ (герб, флаг и гимн) как продолжения советской традиции и альтернативных знаков государственности (бело-красно-белый флаг и «Пагоня»), на *региональном уровне* происходит столкновение через символы организационных институций и публичных акций («Чернобыльский шлях» и день солидарности, третье всебелорусское народное собрание и конгресс демократических сил), на *континентальном уровне*

²³ «Малады фронт пераменаў» (<http://www.mfront.net/records.html>).

выход на международную арену в масштабе европейского сообщества происходит посредством музыкального конкурса «Евровидение» и «джинсовой» революции на фоне синего флага Евросоюза, а столкновения *на всемирном уровне* планетарного масштаба нет, поскольку здесь безраздельно доминирует государство с организованной им «предолимпийской неделей».

На *индивидуальном уровне* это противоборство реализуется в метафорическом поле как «столкновение образов» и «конфликт интерпретаций», где метафора, предложенная президентом, усиленно «раскручивается» средствами государственной пропаганды и «продвигается» в качестве единственно возможного средства влияния на массовую аудиторию, опять-таки подкрепляясь административными ресурсами легитимации. Несколько иная стратегия применяется в случае переименования как *деноминации*: единолично давая новые имена улицам и проспектам, Лукашенко «приписывает» себе на них право, делает их своими, ведь теперь он, как автор названия, становится хозяином имени и (по магическим традициям) владеет самым объектом номинации. Символически маркируя улицу, он тем самым присваивает всю территорию, и *авторство* выступает как акт *ретерриторизации*. В итоге имя Лукашенко начинает использоваться в качестве «маркера реальности», т.е. клейма власти онтологического характера: оно позволяет приписывать ему заслуги в отношении ВСЕГО, что возникает в современном социокультурном пространстве Беларуси — любого явления политического, экономического, религиозного, научного и прочего порядка. Иначе говоря, все, что у нас ЕСТЬ позитивного, считается чуть ли не личной заслугой А.Г. Лукашенко, но то, каким образом и в каких условиях все это возникало (творческие муки, бюрократические проволочки, невразумительность законов, обход запретов и пр.), не играет совершенно никакой роли. Для режима важно только одно: считать, что все это появилось только *благодаря* Лукашенко, хотя точнее было бы сказать, что оно создавалось скорее *вопреки* ему. Тем самым происходит подмена онтологических и

экзистенциальных предпосылок самых разных суждений и действий.

Итак, при номинальном равенстве задействованных оппозицией и государством ресурсов и конкуренции на рынке символических репрезентаций, борьбы в социальном пространстве фактически нет. Активное использование административного ресурса государством и отсутствие доступа к СМИ лишают оппозицию всякой возможности обращения к массовой аудитории, поэтому она не в состоянии играть «на равных» и обречена постоянно пребывать в положении «догоняющего». Кроме того, государство старается «присвоить» себе любую символику, к которой обращается и использует в своих целях, в том числе мировую (Олимпиада и «Евровидение»), поскольку организует комитеты по проведению данных мероприятий. Это дает ему право наполнять эти символы новым содержанием, переключая их на себя (эмблема национального олимпийского комитета, символика регионального «Евровидения»), точнее — создавать дополнительный, «добавочный» символический эффект, «пристегивая» государственную символику к мировой и европейской и тем самым поднимаясь до их уровня влияния. Весь символический ресурс оказывается присвоен властью и фактически превращен в бренд государства, оппозиция же лишена такой возможности и не может использовать свои символические средства влияния в полной мере.

2006

ГЕНДЕРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ¹

*Репрезентация как право видеть,
власть как право определять точку зрения*

Традиционно постсоветский белорусский политический дискурс в периоды избирательных кампаний оперирует бесполом, на первый взгляд, понятием «электорат» либо его синонимом, подчеркивающим множественность, — избиратели. Равенство гражданских прав на участие в политической жизни страны — избирать и быть избранным(ой) — досталось гражданам Беларуси в наследство от СССР. При этом упорно игнорируется то обстоятельство, что избиратели, кроме прав и обязанностей, наделены еще полом. Исходя из того, что избиратели — это мужчины и женщины, две социальные группы, преследующие различные экономические, политические интересы, можно предположить, что эти же гендерные различия проецируются и на предвыборные ожидания.

В контексте предвыборной борьбы можно говорить о появлении особой разновидности политического дискурса и дискурсивных отношений, которые в свою очередь «не являются внутренне присущими дискурсу, [...] не являются и чем-то внешним по отношению к дискурсу»². Эти своего рода функ-

¹ Статья написана на материале избирательной кампании по выборам президента Беларуси в 2001 г. и посвящена рассмотрению особенностей гендерных репрезентаций политического поля социальной реальности белорусским государственным телевидением.

² Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. Киев, 1996. С. 47.

циональные и достаточно специфические практики актуализируются именно в определенных условиях – условиях политической борьбы за голоса избирателей.

Успешность участников этой политической игры зависит от того, насколько легитимным будет их понимание и видение социальной реальности для избирателей. При этом индивид есть «вымышленный атом “идеологического” представления об обществе; но он есть также реальность, созданная специфической технологией власти, которую я назвал “дисциплиной”»³. Фуко подчеркивает, что власть не только исключает и подавляет, но и создает: «На самом деле, власть производит. Она производит реальность»⁴.

Власть регулирует и определяет характер дискурса о реальности. И в этом смысле особенность оппозиции постсоветского типа может проявиться в том, что в терминах Фуко может быть названо «контролируемой делинквентностью». Когда оппозиция становится желанным политическим делинквентом, который необходим для отправления власти на текущий момент. Когда по ряду принципиальных вопросов, особенно это касается проблем гендерного равенства, позиция власти и оппозиции удивительным образом совпадает.

В процессе конструирования культурной идентичности особая роль отводится национальному телевидению. В большей степени это касается практики общественного телевидения, которое, исходя из парадигмы Просвещения, пытается образовывать и повышать уровень «высокой» культуры среди массового зрителя. Но в белорусской ситуации на подобную роль претендует государственное телевидение, пытаясь стать носителем понятия национальной идеи через ее репрезентацию. В процессе конструирования культурной идентичности масс-медиа участвуют в создании универсальных понятий, форм видения и способов интерпретации действительности. Национальное телевидение, формулируя и предлагая зрителям своего рода квинтэссенцию национальной

³ Фуко, М. Надзирать и наказывать / М. Фуко. М., 1999. С. 284.

⁴ Там же. С. 284.

идеи, выступает «как производитель системы культурных репрезентаций»⁵, в том числе и гендерных. Поэтому репрезентация электронными масс-медиа социальной реальности, в рамках определенной национальной культуры, включает в себя и национальное понимание гендерных проблем.

Но прежде чем приступить к главному, необходимо сделать несколько оговорок. Во-первых, результаты президентских выборов не обсуждаются и не оспариваются, наше внимание сконцентрировано на процессе агитации, вовлеченности в него гендерной проблематики.

Во-вторых, исследование не преследует своей целью выяснение политических предпочтений «Первого национального телеканала» (БТ-1) и того, насколько этот телеканал был сторонним наблюдателем.

В-третьих, необходимо определить, что составляет эмпирическую базу данного исследования. В период с 20 августа по 7 сентября 2001 г., когда по законодательству была разрешена агитация, мною записывались и анализировались ежедневные вечерние выпуски новостей БТ-1 по будним дням: информационная передача «Панарама» (20 телепрограмм), а также предвыборные получасовые выступления кандидатов (5 выступлений). Отметим, что БТ-1, до появления в июне 2002 г. ОНТ, был единственным белорусским телеканалом, который охватывал всю территорию Беларуси. Всем кандидатам было предоставлено одинаковое время в эфире два раза по полчаса, но не все воспользовались этой возможностью в равной степени, однако в результате все кандидаты провели в эфире БТ-1 разное количество времени.

Мы не ставили задачу максимально полно проанализировать и критически оценить весь дискурс белорусских масс-медиа в его гендерном срезе. Свое внимание мы сконцентрировали на предвыборной агитации, когда потенциал масс-медиа используются максимально широко для создания, иллюстрации предвыборных обещаний, учитывающих гендерную принадлежность избирателей. Важным проблем-

⁵ Bulck, H. van den Public service television and national identity as a project of modernity: the example of Flemish television» / H. van den Bulck // Media, Culture & Society. London. 2001. Vol. 23. P. 56.

ным полем для нас будет язык, который «целиком и полностью есть дискурсия»⁶ и понимается не как «внешнее проявление мысли, но сама мысль»⁷.

Отметим, что подобный выбор эмпирического материала не случаен, автор исходил из того, что «феминистским исследованиям характерна чрезвычайная политизация исследовательского процесса»⁸. Но мы свое внимание сконцентрируем на гендерном аспекте предвыборной борьбы и репрезентации власти. Вне языка репрезентация невозможна. Исследования деятельности масс-медиа в период политических кампаний и их влияния на электорат достаточно распространены. В качестве примера можно было бы сослаться на лонгитюдное исследование по освещению в масс-медиа президентских выборов в США (1988, 1992, 1996) (см. подробнее М. Watts⁹).

В методологическом отношении особый интерес для нас представляет собой проблема «репрезентации», иначе говоря, вопрос о том, как масс-медиа конструируют приемлемый, с точки зрения идеологии, вариант социальной реальности.

Дискурс масс-медиа актуализируется при производстве, передаче и восприятии сообщений медиа. Масс-медиа создают иллюзию, воображаемый мир, мечту, в которых можно найти отражение как индивидуальных, так и коллективных фантазий. При этом наряду с такими социальными институтами, как политика и экономика, которые репрезентированы в масс-медиа, возникает и репрезентация социального понимания пола (гендера). Посредством медиа конструируется и понимание гендерной идентичности. В этом свете роли и функции, которые присущи масс-медиа, выглядят более сложно, чем «воспроизводство» стереотипов и дискриминация по признаку пола. Репрезентация не может быть нейтральной и, как следствие, «объективной». Конструирование

⁶ Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. СПб., 1994. С. 128.

⁷ Там же. С. 112.

⁸ Zoonen, Van L. *Feminist media studies* / Van L. Zoonen. London, 1996. P. 130.

⁹ Watts, M. *Elite Cues and Media Bias in Presidential Campaigns* / M. Watts [et al.] // *Communication Research*. Vol. 26 No. 2. April. London, 1999. P. 144–175.

происходит в процессе репрезентации. При этом создается новая реальность, не существовавшая до начала репрезентации. По мнению Лисбет ван Зунен (Zoonen), «кино, телевидение, литература и пр. конструируют видимый мир, основанный на социальных и индивидуальных фантазиях. Масс-медиа производят и воспроизводят коллективные воспоминания, желания, надежды и ожидания, они выполняют ту же функцию, что и мифы в прежние века»¹⁰.

Но с какой реальностью мы сталкиваемся в масс-медиа? Что имеет большее значение в процессе репрезентации социальной реальности: математическая точность «воссоздания», «реконструкция» произошедшего или передача сути случившегося, главного с точки зрения культурной парадигмы?

Реальность медиа можно сравнить с повседневной реальностью, но, обнаружив несоответствия, нет смысла обвинять масс-медиа в «искажении объективной реальности». Точно так же как различные социальные группы имеют свой взгляд, свое видение реальности, так и медиа предлагают свое видение произошедшего. «Масс-медиа, и телевидение с частности, предлагает “псевдореальность”, которая отличается от личного опыта восприятия социальной реальности многих людей. Люди, которые часами смотрят телевизор, к концу просмотра тяготеют к замене своего собственного социального опыта телевизионной реальностью, заключающейся в телевизионном видении мира»¹¹.

Электронные медиа предлагают «виртуальную», новую реальность, которая стремительно подменяет и заменяет все возможные варианты реальности. Реальность медиа — такая же часть нашей повседневной реальности, как и определенная степень автоматизма в нашем социальном опыте. Наблюдается тенденция к телевизионному восприятию повседневности. События, происходящие по ту сторону экрана, привлекают не меньше, а то и больше, чем свой социальный опыт и личные переживания.

Глядя на себя в зеркало, мы понимаем, что реальны и мы сами, и наше отражение. В случае телевизионной реальности, по-прежнему осознавая

¹⁰ Zoonen, Van L. *Feminist media studies*. P. 37.

¹¹ *Ibid.* P. 35

свою собственную реальность, телевизионный экран может стать для нас метафорой большого зеркала, «отражающего» все многообразие социальной реальности, хотя создаваемая репрезентация не имеет прямых или косвенных контактов с реальностью. Это утопическое представление, которое заменяет нам индивидуальный опыт постижения реальности. Проблема в том, насколько далеко можно зайти в этой подмене реальности.

Телевизионную репрезентацию реальности можно сравнить с метафорой «корабля, как плывущей части пространства. Самодостаточная автономная жизнь, закрытость, изолированность и в то же время удерживает равновесие в бесконечном океане...»¹².

Белорусское телевидение, до сих пор остающееся в рамках советского понимания целей и задач масс-медиа, соответствующим образом использует и возможности конструирования социальной реальности в процессе репрезентации. При этом гендерная составляющая репрезентации выдержана в патриархальных традициях.

Обратимся к нашему эмпирическому материалу, чтобы найти подтверждение нашим теоретическим предположениям.

Из всего многообразия исследовательских стратегий телевидения и его роли в гендерном конструировании для нашего исследования наиболее применимы два подхода. **Первый подход:** когда один из видов масс-медиа анализируется в соответствии с какой-либо моделью, которая описывает функционирование масс-медиа как социального института в определенных культурных рамках. Мы воспользуемся классической моделью коммуникации Лассвелла (Lasswell): «Кто что сказал, как, кому и с каким эффектом?», которая была дополнена одним из теоретиков *Cultural Studies* Раймондом Уильямсом (Williams) в работе «Телевидение: технология и

¹² Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / M. Foucault // *Diacritics*. Vol. 16. № 1 (spring 1986). P. 51.

Подробнее о понятиях «гетеротопия» (heterotopia) и «утопия» (utopia) в концепции М. Фуко мы говорим в тексте «Парад означающих», представленном в этом же сборнике.

культурная форма» еще одним элементом «с какой целью» осуществляется коммуникация¹³. Проанализировав все эти составляющие с точки зрения гендерной проблематики, мы получим результат, отражающий гендерный аспект телевидения как средства массовой коммуникации.

Второй подход: феминистские исследования медиа вообще и телевидения в частности уже накопили определенный опыт использования интердисциплинарного подхода к изучению сообщений масс-медиа. Это и текстуальный анализ, и изучение гендерных репрезентаций, и исследование социальных институтов капиталистического общества, в том числе и в связи с идеологией, и изучение аудитории телевидения, и пр. При этом исследования телевидения можно объединить по пяти различным направлениям: женщины на телеэкране, женщины, работающие на телевидении, телевидение для женщин, женщины как телезрительницы и женщины, раса и сексуальность¹⁴.

Для того чтобы более полно и многогранно представить освещение БТ гендерных проблем, мы воспользуемся двумя вышеназванными вариантами исследования и подробно остановимся на каждом из них, используя при этом эмпирический материал, полученный при проведении мониторинга выпусков новостей БТ.

I. При рассмотрении телевидения в свете дополненной Уильямсом модели Лассвелла остановимся отдельно на каждом из шести составляющих элементов. Для иллюстрации этого подхода используем сюжет, показанный в вечерних новостях, — информационный канал «Панарама» в рубрике «Специальный репортаж» («Панарама», 20 августа 2001 г.). Сюжет-симуляция социологического исследования сельских жителей по одному вопросу: «Какими качествами должен обладать будущий президент, чтобы за него проголосовали сельские жители?» Отметим, что ни о какой репрезентативности данных речь не идет, но опрос был представлен как «vox populi»,

¹³ Williams, R. Television: technology and cultural form / R. Williams. London, 1974. P. 114.

¹⁴ Hole, A. Television / A. Hole // Feminist visual culture / ed. by Carson F., Pajczkowska C. New York, 2001. P. 281–284.

к которому редко прислушиваются, но который как никакой иной близок к истине. Следует отметить, что проблема достоверности информации не носит определяющего характера, так как «успешность сообщенной информации по средствам масс-медиа зависит прежде всего не от ее истинности, а от ее убедительности»¹⁵.

Нехватка политической легитимности доминирующей идеологии компенсируется видимостью согласия, демонстрируемого публично в масс-медиа — отсюда и такая особая любовь белорусского телевидения к жанру «*vox populi*». Интересно здесь и то, что апеллирование к мнению трудящихся — старый советский прием («письма трудящихся» как *feedbacks*, инкорпорируемые впоследствии в официальный политический дискурс), который специфически соотносится с современными тенденциями демократического телевидения. Идея «будок гласности» на заре перестройки напрямую связана с идеалом ничем не ограниченной «свободы слова», которую может дать по-настоящему общественное телевидение. БТ-1 же селектирует и монтирует (нужные) «голоса народа» по-своему усмотрению, исходя из своих представлений об истинности.

Важно отметить, что в данном случае опрашиваемые сельские жители (**Кто говорит?**) стали означющим симулякра «простой народ» или «простые люди». При этом несколько человек, попавшие в кадр, репрезентировали мнение всей социальной группы жителей села. Они «состоят в метонимическом отношении с группой» и, являясь лишь ее частью, действуют «как знак, замещающий целую группу»¹⁶. Таким образом, телевидение позволяет присваивать голоса индивидов и при необходимости эксплицитировать результаты на необходимую социальную группу. Ибо не существует никакого противопоставления «простому человеку», кроме «власти», которая постоянно работает во благо первого. Для того чтобы обрести видимость объективности,

¹⁵ Руднев, В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. Руднев. М., 1996. С. 66.

¹⁶ Бурдые, П. Социология политики / П. Бурдые. М., 1993. С. 90.

необходимо присвоить право говорения от имени «простого человека».

Чтобы дополнить рассмотрение этого первого элемента, отметим, что в кадре чередовались реплики мужчин и женщин, представлявшие их мнение по вопросу о том, «какими *качествами* должен обладать будущий президент, чтобы за него проголосовали сельские жители?» В результате телезрителям было продемонстрировано понимание гендерных проблем в интерпретации «простого человека». При этом набор качеств идеального претендента в понимании мужчин и женщин принципиально отличался.

Так, мнения всех попавших в объектив БТ-1 женщин (**Что сказали?**) сводятся к таким качествам: «*быть мужчиной, в полном смысле этого слова*», «*нравиться всем женщинам*», «*быть высоким, красивым и с усами*». В то время как мнения мужчин были представлены с претензией на аналитичность и глубинное понимание проблемы («*заботится о продовольственной безопасности страны*», «*быть уверенным в себе и чувствовать силу*» и пр.) — это попытки рассуждать о делах государственной важности прямо в поле или рядом с трактором. Качества направлены на внешний мир и общественную деятельность (*деловая хватка* и др.).

Большинство «респондентов» (**Как?**) говорило на «трасянке» — наиболее распространенной среди сельских жителей смеси белорусского и русского языков. В данном случае мы имеем дело с реальностью, которая создается специально для определенной целевой группы (**Кому?**), чей голос был присвоен и которому эта группа «должна» вторить.

Сложнее всего говорить об эффективности воздействия этого репортажа (**С каким эффектом?**). Это сообщение, закодированное с помощью доступного сельским жителям кода, было адекватно воспринято и проинтерпретировано. Это сообщение было преподнесено в виде аудиовизуального ребуса. Все говорили об одном и том же человеке, но не об абстрактных качествах, при этом не называя его фамилии. Из приведенных выше высказываний видно, что ошибиться в ответе на последнюю реплику: «*А разве вы его не знаете?*» практически невозможно.

Можно выделить несколько различных целей (С какой целью?), которые могли быть достигнуты при использовании подобного сообщения. Во-первых, претендуя на право быть телевидением для «простого человека», в доступной форме излагаются приемлемые варианты политического поведения одной из групп избирателей.

Во-вторых, чтобы избиратели получили «правильные» мнения представителей своей референтной группы с учетом гендерной чувствительности. Поэтому БТ-1 продолжило в дальнейшем говорить от имени этого «простого человека».

В-третьих, масс-медиа не являются беспристрастным «зеркалом», в котором без искажений отражается реальность, так как, пытаясь создать «класс» сельских жителей (ср. «класс на бумаге» Бурдые¹⁷), подобная стратификация учитывала только один фактор социальной жизни — территориальную принадлежность, оставив без внимания уровень образования, степень экономической свободы и пр. Упомянутый репортаж позволяет эксплицировать мнение избранных респондентов на всю условную социальную группу, не учитывая коннотаций с реальностью.

Подведем промежуточные итоги. Мужчины и женщины как социальные группы, участвующие в политике, репрезентированы по-разному. Женщины представлены как избиратели, делающие свой выбор на основе внешних, эмоциональных (по принципу нравится / не нравится) критериев, что вполне соответствует парадигме патриархальной культуры, когда женщина понимается как природное, эмоциональное, поверхностное и неспособное к глубинному осмыслению существо. О том, что президентом может быть женщина, речь не шла вообще. При этом мужчины, даже независимо от того, насколько адекватно они могли высказать свое мнение, апеллировали к тем качествам, которые необходимы для преобразования внешнего мира, мира за пределами дома.

Однако «не следует понимать субъект высказывания как тождественный автору формулировки — ни содержательно, ни функционально [...] он является

¹⁷ Бурдые, П. Социология политики. С. 92–93.

определенным пустым местом, которое может быть заполнено различными индивидуумами»¹⁸. Иными словами, масс-медиа представляют отдельные голоса индивидов, а конструируют в процессе репрезентации интересы, которые будут приписаны тем или иным социальным группам.

Это один из примеров патриархального дискурса белорусских масс-медиа и в этой связи говорить о наличии прерывания или разрыва с прежней дискурсивной формацией, когда «культура перестает мыслить на прежний лад и начинает мыслить иначе»¹⁹, в белорусских условиях говорить не приходится.

II. При рассмотрении БТ-1 в рамках феминистских исследований телевидения мы также будем пользоваться эмпирическим материалом. На основании наших наблюдений мы сможем получить общее представление о включении гендерной проблематики в политический дискурс масс-медиа и дискурс глобализации. Более того, чтобы избежать редукции исключительно к женским исследованиям, мы будем параллельно рассматривать и репрезентации мужчин как социальной группы.

1. Изображение женщин, как и мужчин, в эфире БТ-1 не только в предвыборный период содержит массу клише и стереотипов. Как правило, женщины представляются ограниченными сферой «домашней» (локальной) работы и интересов. При этом результаты их труда не покидают пространство дома и в результате становятся невидимыми и, как следствие, незначимыми для общества. При этом образ девушек в национальных костюмах с хлебом-солью является не только лубочной картинкой из прошлого, но и реальной моделью репрезентации нынешней повседневности. Так, в репортажах о военных учениях «Неман-2001» (настоящее мужское дело, подтверждение способности противостоять внешним угрозам, глобальным вызовам современности), которые проходили под наблюдением президента, женщины, работающие на кухне, угощали свежим хлебом высокого гостя, т.е. это и есть женская сторона по-

¹⁸ Фуко, М. Археология знания. С. 96.

¹⁹ Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. С. 85.

вседневности. Женщины в военной форме и с оружием воспринимаются прежде всего как женщины, а не военнослужащие. Причем, по определению корреспондента БТ-1, сослуживцы *«относятся к ним с пиететом»*.

При этом репрезентация женщин существенно отличается от их реального положения. Гендерная теория именует эту разницу «искажением» (*distortion*) образа²⁰. Но это «искажение» — не результат «шумов» или погрешностей в процессе коммуникации, а культурно-осмысленная совокупность знаков, означающих социально приемлемые гендерные репрезентации. При этом продуцируемые масс-медиа образы навязывают свое видение. Наиболее часто используемым искажением является редукция женских образов к двум клише: женщина-мать и женщина-домохозяйка. Что можно интерпретировать как «символическую аннигиляцию» женщин в масс-медиа или же как ограничение на использование символического капитала в понимании П. Бурдьё²¹.

Что же касается репрезентации мужчин, то они, как правило, представлены в роли «защитников» и «добытчиков». И если воспользоваться тремя принципами гендерной стратификации общества, предложенными Джоан Хубер²², то можно найти их в белорусском дискурсе электронных масс-медиа: 1. Уровень семьи: люди, которые производят товары, имеют больше власти и престижа, чем те, которые потребляют. Следовательно, мужчины, которые работают вне дома «на производстве», обладают большим «культурным капиталом». 2. Работа, которую выполняют женщины, должна быть совместима с беременностью и лактацией. В репрезентациях БТ-1 женщина прежде всего идентифицируется с материнством. Отдельная тема для гендерно маркированной политической агитации — здоровье матери и ребенка.

²⁰ Zoonen, Van L. *Feminist media studies*. P.30–34.

²¹ Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё. СПб., 2001. С. 219–237.

²² См.: Хубер, Дж. Теория гендерной стратификации / Дж. Хубер // Антология гендерной теории: сб. пер. / сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. Минск, 2000. С. 84–85.

Об этом чуть ниже. 3. Большой властью и престижем обладают те, кто контролирует распределение материальных ценностей за пределами семьи. В эфире БТ-1 и в белорусской реальности этим, как правило, заняты мужчины. На долю женщин приходится только работа в социальной сфере, там, где меньше всего денег и материальных ресурсов. Деятельность мужчин сосредоточена на контроле и распределении материальных ценностей. Возможно, не случайно, что один из наиболее распространенных приемов репрезентации, доказывающих эффективность власти, является демонстрация персонифицированного государственного контроля всеми социальными процессами. Подчеркивая, что именно благодаря этому и достигается «социальная справедливость».

Забота власти о «материнстве и детстве» направлена на консервирование существующего положения и укрепление патриархальных ценностей на уровне семьи. При этом происходит вытеснение мужчины из семейной сферы и его замещение... властью. Среди многочисленных репортажей о том, что «здоровая мать — здоровые дети!», нет места для отцовства. Парадоксально, но в нынешнем политическом дискурсе масс-медиа верно утверждение: женщина — мать, но мужчина — не отец! «Отцовство» как культурно освоенное понятие не существует. Место отца в семье пытается занять государство, которое заботится о женщинах и детях... Более того, появляется персонифицированная фигура Отца нации — «Бацькі»...

В качестве противопоставления подобному пониманию роли мужчины некоторые кандидаты подчеркивали свое семейное положение. Механизм, описанный Фуко, использовался и в этой кампании: «Женатый мужчина, будучи главой семьи и уважаемым гражданином, мог претендовать на политическую и моральную власть над другими»²³.

Политика как сфера-вне-дома представляется «мужским» делом, и поэтому домашние добродетели только обещались избирательницам, но не приписывались кандидатам-мужчинам.

²³ Фуко, М. История сексуальности-III: Забота о себе / М. Фуко. Киев; М., 1998. С. 159.

2. Рассмотрение сотрудников телевидения как социальных агентов культурного понимания пола. На БТ-1 работают и мужчины и женщины. Но роль женщины как сексуального объекта проявляется и здесь (особенно когда «демонстрируется в полный рост» прогноз погоды). Разделение по признаку пола проявляется и в темах, о которых рассказывают мужчины и женщины. Журналистки, как правило, работают над «женскими» темами в понимании патриархальной культуры: социальная защита, материнство и детство, образование и пр., очерчивая таким образом «женскую» сферу деятельности, укрепляя и без того прочный «стеклянный потолок».

Журналисты же освещают события экономики, политики и глобальные новости. Исключение составляет тема деятельности президента. Но здесь вкрадчивый и эмоционально окрашенный женский голос оказывает не только информационное воздействие на мужскую аудиторию теленовостей.

3. С учетом пола телеаудитории конструируются и телевизионные программы и определяются «законы» жанров²⁴. Самым «женским» жанром из всех являются «мыльные оперы», которые изначально конструировались для женской аудитории с учетом амбивалентной роли женщин в обществе: домохозяйка и потребитель. При этом маскулинные черты телевидения ярче всего проявляются в телевизионных новостях (телевизионные новости, как и спортивные программы, отличаются агрессивностью подачи материала, напором, соревновательностью, подбором тем, сюжетов, героев). Напомним, что предметом нашего исследования стали ежедневные программы новостей БТ-1 в период президентских выборов. Учитывая гендерный аспект целевой аудитории новостей, стоит выделить появление белорусского феномена — телесериала (ориентированного на женскую аудиторию), который идет в рамках информационной программы.

Однако здесь речь не идет об изменении наррации и патриархального доминирующего дискурса на нечто более политкорректное. Или про изменение целевой аудитории канала, как это описано на при-

²⁴ См.: Fiske, J. *Television culture* / J. Fiske. London, 1987. P. 179–223.

мере сети кабельного телевидения в США — Lifetime, когда концепция канала для женщин под влиянием феминистского движения была изменена на канал для семейных пар²⁵.

БТ-1 на практике доказало, что даже в «мужских» новостях можно вместить маленький сериал. В рамках информационного канала «Панарама» на протяжении нескольких дней (3.09 и 6.09.2001) разворачивались события новостного сериала о приключениях россиянки в Беларуси. Сюжет завязывается просто. Сначала домохозяйка из Петрозаводска в программе «Минск — Москва» (в эфире телеканалов БТ-1 и РТР) заявила, что боится ехать в Беларусь, где исчезают люди. Ей в ответ в этой же программе Лукашенко сказал, что не знает, чем и как *«успокоить эту молодую женщину»*, пусть придет и посмотрит. Затем пенсионерка из города Молодечно (Минская обл.) приглашает ее к себе в гости (этому посвящены еще несколько серий). При этом БТ-1 постоянно сообщало своей аудитории о «содержании предыдущих серий».

Стоит оговориться, что аудитории БТ-1 этот сериал представлен как последовательность документальных репортажей. Поэтому, не подвергая сомнению «документальность» текста, попытаемся рассмотреть его гендерную составляющую. Так, в одной из «серий» гостеприимная пенсионерка и российская домохозяйка обсуждают текущую политическую ситуацию в терминах и методах обсуждения бытовых проблем: *«Зачем наша оппозиция побежала в американское посольство? Когда я поругаюсь с мужем, я к соседке не побегу, потому что она злая!»* Женской аудитории в привычных терминах и с повседневными примерами объясняют природу политического противостояния (*«У Лукашенко потому врагов много... потому, что он хороший!»*) В «сериале» женщины рассуждают сами, не ссылаясь на мнение мужчин, но за кадром мужской голос, а в кадре все время женщины. Гостью встречают и сопровождают женщины.

²⁵ См. более подробно о «телефеминизме»: Meehan, E. *Telefeminism* / E. Meehan, J. Byars // *Television & New Media*. Vol. 1 No. 1, February. London, 2000. P. 43.

При этом нарушение женщиной (домохозяйкой) локальных границ своего мира, своей реальности и «путешествие» в глобальный «мужской» мир политики получают вполне предсказуемый финал. Кульминация приходится на заключительную серию, когда героиня встречается с Лукашенко, а после этого домохозяйка делится своими переживаниями. Российская домохозяйка все время с цветами и в одной и той же одежде (соблюдается закон жанра — герои должны быть легко узнаваемы, поэтому ее постоянно называют по имени и фамилии, вспоминая, откуда она приехала).

Суммировав все вышесказанное, получается, что женщины о политике (следовательно, и о сфере-внедома) могут говорить только как о домашнем хозяйстве и не более, на поверхностном уровне (опять же в терминах «нравится / не нравится»). Домохозяйка — продолжение кухарки, которая может если не управлять государством, то точно может дойти до президента. Данный пример следует расценивать как попытку апеллировать к женской части аудитории, причем агитация осуществляется самими женщинами и в доступной на нынешний день форме. Интеграция «женского» жанра в текст «мужской» программы способствует расширению аудитории. Но при этом речь не идет о создании и внедрении политкорректных критериев видения и репрезентации реальности. Участие женщин в политике репрезентируется как обсуждение на кухне внешних качеств мужчин, делающих эту политику. И равноправного участия в политике не предполагается.

Здесь срабатывает принцип, которые Фуко использует для описания медицинской практики, когда «то, что нельзя видеть, демонстрируется на расстоянии от того, что не должно видеть»²⁶. Пространство политической борьбы скрывается под предлогом того, что это «грязное дело», вместо этого демонстрируется то, что скрыто в повседневности и традиционно игнорируется медиа, — кухонные споры о политике.

4. Так как мы анализируем содержание масс-медиа, то анализ аудитории выходит за рамки на-

²⁶ Фуко, М. Рождение клиники / М. Фуко. М., 1998. С. 248.

шего исследования. Тем не менее хотелось бы отметить, что телевидение было осмыслено в терминах культуры и сконструировано как социальная технология, отражающая интересы мужчин как социальной группы. Телевидение сосредоточено на том, что происходит вне-стен-дома, что является репрезентацией «мужской» социальной реальности. Глобальность и планетарный масштаб повествования проявляется и при селекции сюжетов. Любое событие осмысляется и репрезентируется как значимое в планетарном масштабе. О том, как социальные агенты потребляют телевидение, мы говорили выше.

5. Изучение сексуальности неразрывно связано с властью. При этом гендерные различия представляются как «естественные», как нечто данное от природы, хотя это не что иное, как разделение «по половому признаку, обусловленное социально»²⁷. Однако гендерные репрезентации касаются не только допустимых и социально приемлемых образов представления мужской и женской сфер, но они же содержат в себе и определенные табу. Прежде всего это касается «пресечения подобия», при этом непрерывно конституируется инаковость. Масс-медиа участвуют в конструировании идентичности, используя при этом принцип бинарных оппозиций при репрезентации того, что значит быть «настоящими» мужчинами или женщинами. Но как отмечает Гейл Рубин, «выстроенная на взаимоисключении гендерная идентичность не только не выражает естественного различия, но и подавляет любое естественное сходство двух полов. Она требует сдерживания у мужчин любого проявления “фемининных” черт и у женщин — “маскулинных”. Разделение полов ведет к подавлению личностных черт каждого человека: и мужчин, и женщин. Социальная система, порождающая угнетение женщин в процессе обмена, ради строгого разделения по тем или иным чертам и признакам подавляет всех: мужчин и женщин»²⁸.

²⁷ Рубин, Г. Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола / Г. Рубин // Антология гендерной теории: сб. пер. / сост. и коммент. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. Минск, 2000. С. 109.

²⁸ Там же. С. 109–110.

Поэтому проявления гомофобии и вытеснение подобия проявлялось и в предвыборных обещаниях. Кандидаты учитывали пол избирателей, и поэтому агитация, направленная на мужчин и женщин, проводилась по-разному. На этом хотелось бы остановиться отдельно.

Прежде чем приступить к рассмотрению конкретных обещаний отдельно взятых кандидатов, целесообразно вспомнить теорию гендерной стратификации Джоан Хубер. Изучение социальной стратификации начинается с того, чем и как женщины и мужчины занимаются «для обеспечения себя пищей, одеждой и кровом в контексте организации труда в зависимости от необходимых для этого орудий»²⁹. Политики, как торговцы будущим, учитывают это обстоятельство, и их обещания, направленные на всех избирателей в целом, учитывают и гендерные различия. Поэтому мужчинам и женщинам обещают не одно и то же, для них очерчивают различные перспективы. Приходится учитывать то, что является повседневностью для каждой социальной группы.

Наша гипотеза состоит в том, что кандидаты, вне зависимости от политической принадлежности, предлагали консервацию существующей гендерной ситуации, когда возможность распределять материальные блага и ценности принадлежит мужчинам как социальной группе. Это сформулировано в реконструировании мужчины как добытчика и кормильца семьи. Кандидаты, вне зависимости от того, какие политические силы они представляли, агитировали и обещали исключительно патриархальные ценности.

Еще стоит отметить, что, несмотря на усилия глобальных международных организаций для реализации принципов *gender mainstreaming* в национальных политических системах³⁰, в Беларуси отношение к женщинам, стремящимся к лидерству в общественной сфере, остается на уровне советской эпохи. Доказательством этому может служить отсутствие женщин в числе зарегистрированных кандидатов на пост

²⁹ Хубер, Дж. Теория гендерной стратификации С. 83.

³⁰ См. более подробно: Steans, J. The gender dimension / J. Steans // The Global Transformations Reader: an introduction to the globalizing debate / ed. by D. Held, A. McGrey. Cambridge, 2001. P. 366–373.

президента. Процедуру регистрации в ЦИК прошли только четыре кандидата.

Теперь рассмотрим под этим углом зрения наиболее значимые и яркие обещания. Напомним, что каждый из кандидатов имел право выступить в эфире национального телеканала в течение 30 минут, чтобы огласить свою предвыборную программу.

Сергей Гайдукевич, в своем выступлении расписывая прелести и достоинства профессиональной армии, пытался предстать человеком военным, который профессионально занимался проблемами солдатских матерей. Его обещания женщинам (матерям) сводились к тому, что их сыновья не будут сталкиваться с дедовщиной в армии. Иными словами, в его программе женщинам отводилась роль матери — это граница возможного в социальной иерархии для женщин. Проблемы, находящиеся в ведении женщин, ограничены локальной сферой, тогда как все остальные (по умолчанию достающиеся мужчинам) носят глобальный характер.

Семен Домаш несколько раз использовал гендерные различия для пояснения собственной программы. Первый раз это была история о женщине, у которой спивается муж от того, что сейчас не может заработать, хотя у него золотые руки. Раньше он приносил домой деньги, был добытчиком. Теперь же, когда он не может достаточно заработать, он пьет от стыда. Второй раз — сексистское использование гендерных различий, когда речь зашла о проблемах белорусского и русского языков в том смысле, насколько трудно выучить белорусский язык и говорить на нем. Здесь он привел историю о литовской кассирше на вокзале, которая говорит и по-польски, и по-белорусски и на других языках. Завершается история сексистским сравнением: *«Неужели наш чиновник тупее литовской кассирши? Никак не могу с этим согласиться...»* Среднестатистический белорусский чиновник, как правило, мужчина, не может быть глупее женщины по определению, в рамках патриархальной культуры. Но острее всего «женский вопрос» был обозначен в выступлении Домаша, когда он стал обращаться к различным социальным группам с призывом поддержать единого кандидата. Он обратился к чиновникам, военнослужащим, ми-

лиции, старикам и пр., а также отдельно к женщинам. То есть подобная социальная стратификация, в которой гендер ставится в один ряд с профессиональными качествами и отрицает саму возможность для женщин перехода в другую социальную группу, сама по себе уже является дискриминацией. Отметим также, что при этом Домаш что-то обещал каждой социальной группе, женщинам же достался домашний очаг и уют в доме.

Владимир Гончарик, единственный кандидат и основной оппонент Лукашенко, не был оригинален в своем понимании гендерных проблем. Как он заявил, прежде всего его не устраивает и раздражает сложившееся положение, когда мужчина перестал быть полноценным добытчиком. *«Мужчина не может нормально прокормить семью, не уверен в завтрашнем дне...»* Эти проблемы не волнуют женщин, чья сфера ограничивается домом.

Все вышеназванные кандидаты не предлагали никаких изменений в сфере гендерных отношений в белорусском обществе. Обещания строились с глобальной перспективой (сравнения с другими странами, ссылками на «мировой опыт» и пр.). Они находятся в рамках парадигмы патриархальной культуры, и их политические цели и задачи в гендерной перспективе в принципе совпадают с точкой зрения власти.

Прежде чем рассматривать гендерный аспект в агитации Лукашенко, отметим, что он отказался от двух предвыборных выступлений на БТ-1, мотивировав это тем, что ему не нужна агитация, будет достаточно только освещения его работы. Но свою предвыборную программу он огласил во время выпуска новостей. Из всей совокупности лозунгов и обещаний мы выбрали два наиболее красноречиво свидетельствующих о различиях в обещаниях мужчинам и женщинам как социальным группам. Так, на встрече с белорусскими железнодорожниками в здании нового вокзала («Панарама», 23.08.2001), среди которых было больше женщин, Лукашенко зачитал выдержки из своей программы: *«Никому такого не писал, как в юности. Жилье — это не только крыша над головой — это прочная здоровая семья — важнейшая ценность, основа любого общества, а здоровая семья — это женщина. Женщина-мать, женщина-*

хозяйка, хранительница домашнего очага, женщина-любимая, а здоровая женщина — это здоровые дети, здоровое общество, нация. Поэтому поддержка и уважение женщины в нашем обществе станет перво-степенной задачей. Сбережем женщину, окружим ее заботой, вниманием — сохраним нацию... »

Мужчинам было обещано нечто совершенно иное. Во время встречи с избирателями во Дворце Республики («Панарама», 4.09.2001) на вопрос Надежды Полевиковой, председателя женской партии «Надзея» «Что же обещано мужчинам?», Лукашенко ответил: «Скажу вам абсолютно искренне. Самая большая честь, радость для мужчины — нормальная, хорошая женщина. Любимая, жена и т.д. (аплодисменты) [...] Я всегда видел вас и сегодня с удовольствием обратил на это внимание, при всех сложностях и трудностях в этой жизни, вы — красивая женщина! И я бы желал, чтобы у всех мужиков внешне такая красивая была женщина, но ни в коем случае не в оппозиции. Не уходила в оппозицию к этим мужикам... » (аплодисменты).

В этом обещании можно увидеть кульминацию патриархальной культуры и возрождение в символической форме ритуала обмена женщинами. Здесь нельзя не вспомнить мысль Гейл Рубин, высказанную в работе «Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола», о том, что в патриархальной культуре самым ценным и дорогим подарком является женщина. Женщины не распоряжаются собой и своей судьбой, жизнью, телом — это решают мужчины. Смысл обмена подарками — установление социальной связи и выстраивание социальной иерархии³¹, где отдать больше, чем получить, означает увеличение социального и политического престижа. По мнению Гейл Рубин, «результат дарения женщин является более значительным, чем другие акты дарения, поскольку устанавливаемые отношения — не взаимность, а родство [...] Родство — это организация, а организация дает власть. Но кто кого организует? Если именно женщины являются предметом сделки, то, следовательно, узами охватываются мужчины, те, кто дарит, и те, кто принимает. Женщина скорее

³¹ См. более подробно: Мосс, М. Очерк о даре // М. Мосс. Общество. Обмен. Личность. М., 1996.

канал родственной связи, а не равноценный партнер [...] Главным здесь является введение различия между даром и дарителем. Если женщины являются подарком, тогда мужчины суть в обменном процессе...»³² В этом смысле данное обещание мужчинам как социальной группе может рассматриваться как символический дар, приняв который ответным даром должна стать политическая поддержка, в том числе и на выборах.

Подобная риторика может дать ответ на вопрос об участии женщин в борьбе за власть и право распоряжаться ресурсами. «Политическая деятельность — это действительно “жизнь”, налагающая долговременные личные обязательства; но ее основой, связью между своим “я” и общественным делом, конституирующей индивидуума как политического деятеля, служит не положение в обществе или не оно одно; в общих рамках рождения и ранка это — личный акт»³³, для совершения которого необходимо являться дееспособным самостоятельным индивидом. Но «желанный подарок» не может воспринимать себя и быть воспринимаемым окружающими как автономный моральный субъект.

ВМЕСТО ВЫВОДОВ...

Сформулируем несколько положений, которые возможно будет использовать в дальнейшем при рассмотрении феномена репрезентации гендерных аспектов социальной реальности.

- В патриархальной культуре, даже при провозглашенных равных избирательных правах для мужчин и женщин, преобладает агитация мужской части избирателей. Поэтому под словом «избиратель», как и «человек», власть подразумевает мужчину. Таким образом, на дифференциации мужского и женского конструируется современная «гомосоциальная» белорусская маскулинность, такая же патриархальная, как и советская.

³² Рубин, Г. Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола. С. 104.

³³ Фуко, М. История сексуальности-III: Забота о себе. С. 98–99.

- Политика — «не женское дело». Борьба — мужское дело, а о женщинах и детях позаботится власть. В этом едины и власть, и белорусская оппозиция. Они имеют одну общую основу понимания социальных процессов — патриархальная культура. Очевидна патриархальность риторики власти и ее оппонентов в отношении к гендерным проблемам. Пока политические преобразования никак не связаны с изменением гендерной ситуации. При всей их нетерпимости друг к другу и власть, и оппозиция столь же нетерпимы и к любым проявлениям феминизма и иной сексуальности. Свое единство они демонстрируют, уклоняясь от проблематизации гендерных вопросов. Гендер, являясь системой ограничений желаний и постановки жизненных целей, репрезентируется как нечто природное и традиционное, лишенное культурных конвенций и поэтому универсальное.

- Масс-медиа конструируют разницу в политическом выборе в зависимости от пола избирателей. Мужчины всегда выбирают вождя, сильного и щедрого, а женщины выбирают объект любви, почтения и служения. Иными словами, масс-медиа транслируют необходимую для власти идею, что женщины не способны на равных с мужчинами обсуждать политические вопросы. Поэтому их следует отдалить от политической сферы и для их организации использовать свои аргументы и нарративы. И, как следствие, различаются и методы убеждения и принятия социально значимых решений. Следуя патриархальным традициям, БТ-1 пытается в очередной раз доказать, что женщины выбирают эмоционально, на иррациональном уровне, тогда как мужчины являют собой образец рациональности. О гендерной «чувствительности» здесь говорить не приходится, разве что только о гендерной «черствости».

- Отцовства, как семейной обязанности и культурного концепта, в публичном дискурсе (и не только в Беларуси) не существует, но есть символический Отец нации, способный защитить свою семью как «настоящий мужчина». И если все общество понимается как семья, патриархальная семья, то во главе находится символический отец, в белорусском случае — «Бацька».

ОБЩЕСТВО ДЕТО-НАЦИИ: ПОЛИТИКА КАК «ДЕТСКИЙ» ОБРАЗ ЖИЗНИ В БЕЛАРУСИ

«ДЕТСКАЯ» ТЕМА БЕЛАРУССКОЙ¹ ПОЛИТИКИ

В современной белорусской политической ситуации обращает на себя внимание тот факт, насколько странное и одновременно весьма значимое в символическом плане место приобрела за последние годы «детская» тема. Думается, что данная тема может быть осмыслена не только как ряд случайных, фрагментарно связанных совпадений или частных политических PR-трюков, но, действительно, образует некое символическое ядро актуальной политической ситуации в Беларуси.

Пытаясь ретроспективно восстановить начало этой темы, вероятно, можно утверждать, что первыми к «детям» как объекту повышенного политического внимания обратились именно официальные белорусские власти. Еще в 2004 г. вышел очередной² Указ № 266 «О некоторых вопросах организации оздоровления и санаторно-курортного лечения детей», фактически запретивший вывоз детей на оздоровление за границу. В том же году, накануне проведения парламентских выборов и референдума, обозначила себя стратегия массовой визуализации детского образа, размещенного в бесплатном тираже (до сих пор остающемся в тайне и, следовательно, практически бесчисленном) спецвыпуске «Советской

¹ В авторской транскрипции.

² «Очередной» в том смысле, что в Беларуси закон — не указ, поэтому возникает необходимость постоянно Указывать. Подобным указательным жестом, по сути, являются и анализируемые далее плакаты «ЗА Беларусь».

Белоруссии»³, где на главной странице была помещена внушительных размеров фотография президента, державшего на руках улыбающуюся девочку-школьницу с большим букетом бордовых роз, как раз в тон галстуку главы государства. Чуть ниже размашистыми литерами значилась подпись: «проголосуй за Беларусь!»⁴ Разумеется, образы детей использовались и ранее, и не только в постсоветской Беларуси. Речь, однако, идет о том условно датированном моменте, когда детский образ был включен в систему политической и идеологической коммуникации.



Вторым важным эпизодом в разворачивании этой темы, на наш взгляд, стало активное использование образа детей накануне президентской кампании 2006 г. Однако на этом этапе «детская» тема разворачивалась более сложным образом. С одной стороны, образы детей стали более активно использоваться государственной пропагандой и были представлены в различных рекламных плакатах серии «За Беларусь!», а также в других плакатах псевдосоциальной рекламы. С другой стороны, оппозиционные кандидаты также активно стали «делать ставки» на новорожденных детей. Назывались даже

³ К сожалению, но не к удивлению поиск в электронных архивах «Советской Белоруссии» от 14 октября 2004 г. (www.sb.by) ничего не дает в отношении подтверждения существования данного спецвыпуска. Однако данный экземпляр хранится в личном архиве автора.

⁴ Ретроспективно можно утверждать, что именно эта фотография (визуальный образ) с подписью и послужила в качестве первообраза для дальнейшей серии «За Беларусь!». Вся форматность уже была заложена именно здесь, единственное, что не могло перейти границы газетного снимка и выйти в городское публичное пространство биг-бордов, — это образ главы государства.

конкретные и соблазнительные суммы финансовой поддержки молодым родителям в случае победы того или иного кандидата. Естественно, что сегодня об этом все забыли как о мелком, но необходимом атрибуте предвыборных обещаний. В общем-то, этой теме можно было бы и не придавать столь большого значения, если бы не заключительный «разрушительный» этап.



Наконец, третий эпизод — это феномен весенней «детской революции», организованной, как это изобретательно определили официальные белорусские средства массовой информации, «наркоманами» и «отморозками» в марте 2006 г., а также разгоревшийся в конце сентября того же года скандал, связанный с удочерением итальянскими родителями белорусской девочки — какое удивительное совпадение в именах! — *Вики Мороз*. Если первое было скорее качественным подтверждением того господствующего патерналистского отношения, которое установила власть, то второе событие вскрыло и его количественную подоплеку. Выяснилось, что за последние годы государственная политика в отношении усыновления белорусских детей-сирот ужесточилась на порядки, недвусмысленно демонстрируя тем самым, что «*дети — это наше всё*», где акцент следует делать на слове «наше»⁵.

⁵ Если в 2004 г. число усыновлений зарубежными родителями равнялось 596 (<http://rebenok.by/inf/features/~id=2126>), то за девять месяцев 2006 г. это число равнялось лишь 53 (http://naviny.by/rubrics/society/2006/12/30/ic_news_116_264770/), при этом количество усыновлений белорусскими родителями за этот период не увеличилось. Разумеется, в определенном смысле можно лишь приветствовать политику государства по установлению приоритета в усыновлении детей-сирот именно белорусскими семьями, а также более

Все сказанное выше, пожалуй, достаточно явно свидетельствует в пользу особой значимости детей в контексте белорусской политики и идеологии. Однако в рамках данной статьи нас интересует не столько сама социальная проблема усыновления детей-сирот либо же государственная политика в отношении детей как отдельной социальной категории, но функционирование именно детского образа как политического (идеологического), равно как и система социального воображения в отношении «детского» вопроса. Задачей, таким образом, является анализ визуальных репрезентаций детских образов в различных идеологических контекстах (на примере серии биг-бордов «За Беларусь!»⁶), а также осмысление того, что представляет и чем может быть *другой* детский образ как новая форма политического. Однако прежде чем перейти непосредственно к анализу детских образов и способов их репрезентации, следует сделать несколько пояснений относительно используемого метода.

МИФОЛОГИЯ VS. МЕТОДОЛОГИЯ

В методологическом плане наш анализ будет во многом опираться на семиологический подход, разработанный Р. Бартом в отношении социальных мифов⁷. Именно как миф, определяемый исследователем в качестве «вторичной семиологической системы», состоящей из «языка-объекта» и «мета-языка», можно также рассматривать и серию официальных плакатов «За Беларусь!». Уточнить здесь нужно лишь то, что в данном случае миф не является формой исключительно буржуазной идеологии, но скорее выступает в качестве еще одной формы — формы государственной идеологии. Кроме того, в данной

строгого контроля за усыновлением зарубежными родителями, однако похоже, что на данном этапе эффективные решения данного вопроса не найдены, поэтому скорее можно говорить о декларативности намерений, нежели о реальных действиях.

⁶ Большая часть плакатов БелТА доступна здесь: <http://www.belta.by/posters/index.htm>

⁷ Барт, Р. Мифологии. Mythologies / Р. Барт; Зенкин С. (пер. с фр.). М., 2000. С. 233–287.

работе семиологический аспект мифа будет несколько расширен и скорректирован применительно к случаю официальной белорусской идеологии.

Очевидным образом в качестве носителя первичных смыслов для мифа (идеологии) здесь выступают все те видимые образы (социальные, государственные, природные, исторические), которые представлены на плакатах этой серии. Однако, как отмечает Р. Барт, функция мифа состоит в том, чтобы оставаться амбивалентным, двусмысленным, одновременно «похищая» язык с помощью мифа и «возвращая» его же в мифе. Подобное похищение-возвращение смысла, становится возможным благодаря тому, что миф *деформирует*⁸ первоначальный смысл, вследствие чего работа мифа всегда остается невидимой, скрытой именно благодаря своей показной и показанной видимости. Именно эта возможность всегда указать на наличие явного, видимого смысла предоставляет мифу, по словам автора, его *алиби* — возможность быть там, где его (как бы) нет.

Отсюда же следует определенная ловушка для критического исследователя: критика мифа с позиции неадекватности значения всегда сталкивается с «объективностью» первоначального смысла. Как замечает Барт, «вино объективно вкусно, и *в то же время* [курсив автора. — Д.К.] вкусность вина есть миф — такова неразрешимая апория»⁹. Подобным же образом в реальности существуют все те персонажи и объекты, представленные в серии плакатов «За Беларусь». Более того, все они действительно каким-то образом имеют отношение к Беларуси («вино — вкусно»), проблемный пункт лишь заключается в том, насколько все эти *частные*¹⁰ образы

⁸ По Барту, «миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует — он деформирует; его тактика — не правда и не ложь, а отклонение». Там же. С. 255.

⁹ Там же. С. 286.

¹⁰ Барт использует критическое понятие *историчности* при анализе мифов, однако в данном случае нам представляется более удачным понятие *частности*, поскольку в определенном смысле историчность косвенно предполагает *реальное существование* (исторически сложившейся) социальной целостности (к примеру, «забеларускости») — того, чей статус в белорусском можно проблематизировать, если воспользоваться понятием

и смыслы могут быть натурализованы и представлены в качестве естественных и всеобщих (миф «вкусности вина»), по крайней мере в пределах одной определенной социальной общности. Задача мифа в этом смысле — всегда скрывать историю своего собственного появления, предъявляя нечто абсолютно новое как всегда уже бывшее, не изменяя при этом первоначальных смыслов.

Следует, впрочем, подчеркнуть, что, несмотря на определенную продуктивность подхода, предложенного Р. Бартом, наш анализ предлагает более расширенную критическую перспективу, выходя за пределы семиологического анализа в двух пунктах. Во-первых, в случае функционирования белорусской идеологии необходимо особое внимание обратить на форматный аспект (об этом ниже) мифических сообщений. С одной стороны, это отсылает к общей идее Барта о деформации смысла в мифе, с другой же — уточняет ее в отношении определенного формата, проблематизируя вместе с тем гомогенность мифа как формы сугубо буржуазной (капиталистической).

Во-вторых, семиологический анализ постулирует наличие определенного предзаданного смысла, налагаемого точнее создаваемого путем деформации, мифом и разоблачаемого впоследствии как исторического. Этим самым хоть и в неявной форме, но все же признается уже состоявшийся характер (данного) мифа в настоящем. Более радикальной позицией, на наш взгляд, является отрицание его историчности как отрицание чего-то, что имело эффект присутствия, эффект реально существовавшего в настоящем. Кроме того, спорной представляется установка мифолога (критика) по отношению к мифу как смыслопорождающему механизму, так как в случае белорусской идеологии необходимо учитывать динамику знака — но не в горизонте понятия семиозиса как *смыслопорождения*, а в горизонте «детонации смысла», т.е. устремленности к полной бессмысленности.

К примеру, фраза «за Беларусь!» изначально лишена смысла, будучи просто пустым означающим,

частного по аналогии со словосочетанием «частный случай».

означаемым которого, денотатом (на это, в принципе, также указывает Барт в схожих примерах) является лишь повелительная интенция, указание-повеление-восклицание — «ЗА!». Именно в силу изначального отсутствия смысла все развиваемые далее вариации — от официально-пафосных до альтернативно-комических — на тему «забеларуси» также устремлены к бессмысленности. В этом смысле изначальное состояние вакуума является идеальным для любых последующих (смысловых) детонаций.

Вопрос, который становится актуальным в данном отношении, — это вопрос о критической позиции. Должна ли критическая позиция исходить из наличия смысла и пытаться выстраивать «третичную семиологическую систему», как это предлагает Р. Барт, чтобы противостоять мифу, либо же необходимо полностью отказаться от подобного способа означивания, от самого кода? Данная работа не пытается ответить на этот вопрос, хотя его значимость представляется довольно существенной для актуальной социально-политической ситуации в Беларуси, но пытается лишь более детально разобраться лишь в одном из аспектов мифического сообщения, противопоставляя ему лишь четкость метода, критически воспринимающего идею критики, центрированной вокруг понятия «истинности» либо же «осмысленности» в отношении к официальной белорусской идеологии.

ВВЕДЕНИЕ В ФОРМАТ

В случае официальной белорусской идеологии, пожалуй, было бы весьма уместным и точным определение ситуации именно как *форматной*, поскольку интересующие нас идеологические содержания помещены в очень строго очерченный формат — формат уличного биг-борда¹¹. Как бы ни было очевидно подобное наблюдение, оно все же крайне важно.

¹¹ По наблюдениям автора, в городском пространстве Минска представлено как минимум три различных формата: 1) большого уличного биг-борда (горизонтальный), занимающего максимально высокое и видное положение, 2) меньший формат рекламного плаката (вертикальный), как правило, помещенный за стеклом, ввиду



Во-первых, это означает, что идеологические смыслы, транслируемые государством (и здесь следует подчеркнуть нетождественность этих смыслов тому, что называется «социальной рекламой», которая также представлена в городском пространстве), представлены равным образом с «обычными» коммерческими, рекламными плакатами. Другими словами, то, что с каких-то критических позиций может представляться как идеология или пропаганда, будучи помещенным в *форматный рекламный контекст, нормализуется, становится таким же «нормальным», как и вся остальная другая реклама*, — реклама со всей ее условной правдивостью и ободряющим лицемерием. Характер подобного форматирования настолько же радикален, насколько радикальным, например, могло бы стать форматное смещение дорожной рекламы и дорожных знаков.

Во-вторых, заслуживает внимания сам факт появления, визуализации, подобных идеологических тем и сюжетов. Если ранее, еще несколько лет назад, вопросы конкретных визуальных форм «беларусскости» были сосредоточены где-то «внутри» социальной жизни, со всей их проблематичностью и изменчивостью, то отныне они представлены в неоспоримой очевидности своего уличного присутствия или, точнее, *пред-*ставленности. Иначе говоря, по-

того, что расположен в «нижнем регистре» публичного пространства, 3) рекламные плакаты, размещенные преимущественно в метро, включая изображения на многочисленных экранах. Замечание относительно привилегированности формата преимущественно касается первого формата, который в периоды политических баталий выходит на первый план.

добная уличная форматность проявляет себе также и как *пред*-форматность и *пер*-формативность, являющимися, по сути, жестом самопределаения в форме повелительного *само*-утверждения: «вот это есть то, что оно есть здесь». Или, если перевести это в форму первого лица: «я это я, потому что я — это я (хлопает себя в грудь)».



В-третьих, еще одним отличительным аспектом подобного формата является его обособленность, четкая фрагментность в отношении окружающего пространства. В отличие, скажем, от рекламы в общественном транспорте, где довольно эклектично сочетаются объявления самого различного рода, данный формат в определенном смысле является привилегированным, занимая свое пространство безраздельно и независимо от других. Кроме того, именно четкость фрагментации, завершенная форматность, и позволяет организовывать подобные фрагменты в серии. Не стоит труда заметить, что именно так подходят к вопросу использования данного формата крупные коммерческие (пока еще) белорусские компании вроде «Velcom» и «МТС», предлагая потенциальным клиентам в рамках своих маркетинговых игр свои «яйца» или передавая всем «привет». Однако, безраздельно владея городским публичным пространством, белорусские власти могут себе позволить то, что коммерческим компаниям и не снилось: так, на выходе из международного аэропорта Минск-2 путешественника, еще не успевшего привыкнуть после быстрого перелета к «смене оптики» и неуверенно озирающегося на пустынной платформе в поисках такси или рейсового автобуса, встречает целая «колода карт», состоящая из биг-бордов, рав-

номерно разместившихся на многочисленных колоннах у входа в здание аэропорта.

Подводя краткий итог, хотелось бы подчеркнуть, что здесь мы не пытаемся подвести читателя к той мысли, что все приведенные факты говорят в пользу того, что в силу подобного привилегированного положения биг-борды являются инструментом пропаганды. Скорее, акцент необходимо сделать на том, что подобный формат имеет *относительную* привилегированность, не являясь при этом абсолютным инструментом воздействия и т.д. Речь идет об относительной привилегированности самого формата без учета какого бы то ни было (коммерческого, социального, государственного и пр.) содержания. Разумеется, было бы интересно и полезно задаться вопросом о логике происхождения данного формата, выявляя, вполне возможно, определенную идео-логику возникновения этой формы, однако подобное исследование все же выходит за рамки данной статьи.

ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА «ЗАБЕЛАРУСИ»

Сделав предварительные замечания в отношении форматности, можно перейти к плану «содержания».

Объектами анализа в данном случае для нас являются преимущественно уличные плакаты (биг-борды) серии «За Беларусь!», которые, несомненно, уже изрядно набили всем оскомину, однако тщательный анализ которых по-прежнему остается актуальной задачей.



На данный момент можно говорить также и об определенной динамике развития этой «беларусской» социально-политической серии, выделяя довольно условно несколько этапов: 1) первые плакаты

«За Беларусь!» («Мая Беларусь»), приуроченные к парламентским выборам и референдуму осенью 2004 г., 2) развернутая серия «За Беларусь» и «Беларусь за стабильность» 2006 г. и, наконец, последняя серия схожего рода, 3) серия «ЗА государство для народа», появившаяся в Минске с конца 2006 г. В настоящий момент все три серии в разных пропорциях представлены в городском пространстве Минска, заметно усиливая свое присутствие лишь в преддверии грядущих официальных празднеств.

«Содержательная» динамика здесь проявляется в том, что если на ранних этапах данный формат еще только осваивался, выражая некие общие идеи с минимальной долей присутствия конкретных официальных идеологем (например, «квітней, Беларусь», «Гэта мая радзіма», «У маёй краіне свеціць сонейка» — отметим белорусскоязычность данных слоганов) и их визуализацией, то впоследствии наметилось сближение с коммерческой рекламой в плане попыток более точной иллюстративности и формулировок. Тем не менее следует подчеркнуть, что за всем многообразием сюжетных и идейных вариаций, выраженных в этих сериях, в первую очередь скрывается все же однообразие формата.



Рассмотрим более внимательно образную структуру плакатов первых двух¹² «серий». Данные образы вполне четко разделяются на две категории — на образы представителей Государства (военные, милиционеры, дружинники, ветераны как бывшие воен-

¹² Анализ третьей серии «государство для народа» в данном отношении малопродуктивен, поскольку здесь устранены те аспекты, которые оказались слишком сильно выявлены в первых двух (в частности, образы представителей государства), что лишь подчеркивает динамику, процессуальность визуализации и, соответственно, сокрытия идеологических содержаний.

ные и другие символические представители охраны порядка) и на образы различных *социальных* групп (тружеников села, рабочих, ветеранов; последние в их социальной функции преемственности поколений). Причем некоторые плакаты напрямую и выражают идею заботы и поддержки государства той или иной социальной категории, например: милиционер, внимательно выслушивающий бабушку, или дарящий цветы маленькой девочке, или по-кампанейски хлопающий мальчишек по плечу и т.п.

«Общество», таким образом, представлено как простая совокупность этих различных социальных *категорий*: «школьников», «студентов», «молодых матерей», «рабочих», «тружеников» (к которым добавляются госслужащие – милиционеры, военные и др.). Однако бросается в глаза одна странная особенность этих плакатов: значительное место на них занимают дети (молодежь), заявляющие иногда совсем «не детские» лозунги. Один из плакатов, на котором изображен школьник, вообще поражает своим весьма «недетским» призывом: «Беларусь за независимость!» Почему вдруг дети и молодежь?

АМБИВАЛЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР ДЕТСКОГО ОБРАЗА В РАМКЕ СОЦИАЛЬНОГО

Можно выдвинуть пока общее предположение, что использование образов детей (молодежи) является вообще типичным для авторитарных режимов. Из советской эпохи вспоминаются многочисленные образы Ленина и Сталина с детьми. Думается, однако, что данная схема «вождь/лидер – дети» не является сугубо советским завоеванием и характерна также и для других авторитарных контекстов, поэтому необходимо выявить, что же является общим в этом использовании детских образов. Более того, необходимо определить, что же остается в этих «детских» плакатах авторитарного (идеологического) даже в тех случаях, как, например, в белорусских плакатах, когда фигура вождя/лидера отсутствует и отсутствует даже любой другой замещающий образ «вышестоящего» представителя общества. Для предварительного ответа на этот вопрос стоит задаться

вполне простым вопросом: что вообще может значить образ ребенка как части некоего общего целого, т.е. помещенного в рамку социального? Каков статус ребенка в отношении общества?

Характер этого образа и статуса является прин-



ципально двойственным. С одной стороны, это еще не реализовавший себя член общества, не имеющий конкретного и действительно равного статуса с другими членами общества. Говоря просто, *ребенок — это никто* (еще никто) конкретно. С другой стороны, ребенок — это будущий член общества, который гипотетически может стать кем угодно, поскольку современные общества, и белорусское в том числе, не построены по принципу каст и сословий, а предполагают все же определенную вертикальную социальную мобильность. Более того, в современном меняющемся обществе возможно вообще изобретение новых профессий и социальных позиций. Следовательно, верным также будет утверждение, что *ребенок потенциально является всем*, т.е. кем угодно. В этом отношении в большей степени именно к детям и относится известная фраза Интернационала «кто был никем, тот станет всем».

Двойственная природа статуса ребенка, вероятно, в наиболее полной мере выражает современную идею (или иллюзию) социальной свободы и выбора. В противоположность взрослым, выбор которых «уже сделан» и которые занимают фиксированное социальное положение, вследствие чего возникает ограниченность определенной социальной рамкой (конечно, определенные «продвижения по службе»

возможны, но скорее уже в рамках определенной структуры), дети являются свободно выбирающими себя существами. Дети, таким образом, несут в себе всеми одобряемый символический капитал свободы в современном обществе, где *фактически* – в обществе «взрослых» – существует нехватка свободы, но в *символическом* плане – благодаря «детям» – существует и поддерживается иллюзия этой свободы. Таким образом, расхожей фразе о том, что у детей «еще *всё* впереди», т.е. что они свободны в своем все-становлении, можно придать более глубокий, структурный смысл в рамках современного общества.

ИНФАНТИЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ОБЩЕСТВА «ЗА БЕЛАРУСЬ»

Выше уже была описана схема репрезентации социального и государственного в плакатах «За Беларусь», где социальное представлено посредством различных социальных категорий. Казалось бы, подобной классификации вполне достаточно для репрезентации социального аспекта. Однако именно (навязчивое) присутствие детского образа добавляет новое измерение к данной проблематике, к проблематике социального.

Можно утверждать, что детский образ выступает



в качестве метонимического замещения по отношению к социальному в целом. С одной стороны, социальное представлено как совокупность социальных категорий, однако, с другой стороны, общий образ социального представлен как образ ребенка, т.е. инфантильный образ.

В рамках «забеларуси», как союза между государством и обществом, образ ребенка принадлежит последнему, тогда как государство представлено ис-

ключительно образами «взрослых». Патернализм государственного предполагает инфантилизм социального, что и находит свое визуальное воплощение в интересующих нас плакатах. Заметим, что в визуальном плане патернализм не заключается в прямой репрезентации образа «взрослых». Его оборотной и гораздо более привлекательной стороной выступает инфантилизм — инфантилизм социального. Действительно, крайне невыгодно показывать длиннорядого и сурового «карабаса-барабаса» (оборотная, избегающая визуализации, сущность Государства), куда проще завлекать зрителей очаровательными «мальвинами» и «пьеро», разыгрывающими перед нами полный драматизма спектакль под названием «За Беларусь».

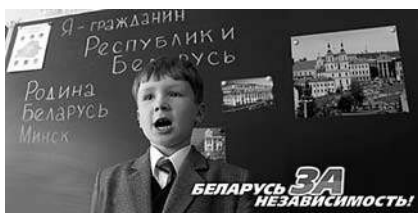
Крайне показательным в этом смысле, что образ государства в последующей серии плакатов «Беларусь — государство для народа» практически отсутствует, словно стесняясь проявить себя и прячась за лицами того самого «народа», которому оно призвано служить.

Наконец, можно проанализировать связку между представляемыми образами и приписываемыми им значениями (высказываниями), выделяя здесь определенную регулярность. Большинство плакатов, где используются детские образы (от маленьких детей в колясках, спешащих «У будущиню!», до выпускников и молодежи без определенного места работы), сопровождаются тем, что можно было бы назвать в сегодняшнем белорусском контексте «нейтральными лозунгами»: «за счастливую», «за талантливую», «за мирную Беларусь». Однако более точно различие здесь не в том, что есть откровенно идеологические лозунги («за стабильность», «за достаток», «за независимость», «за процветающую Беларусь» и т.п.) и относительно нейтральные лозунги (мирная, талантливая и пр.).

Разделение «детских» и «взрослых» плакатов, скорее, происходит по логической линии *идеальное-материальное, универсальное-частное, абстрактное-конкретное*, где «детские» лозунги и выражают собой некие абстрактные, идеалистические, по-детски-ни-к-чему-не-обязывающие смыслы: за мирную, за счастливую, за талантливую Беларусь. В

отличие от этих «детских» лозунгов «взрослые» лозунги содержат в себе весьма понятные, конкретные, реалистические, «серьезные» призывы: «за стабильность», «за достаток», «за трудовую Беларусь», «за самобытность», «за процветание» (по сути, процветание — это детская наивная мечта быть богатым, но уже само слово взято из «взрослого», канцелярского словаря), оставаясь при этом, по существу, такими же абстрактными и не конкретизируемыми. Ибо как можно измерить стабильность, достаток, самобытность и т.д.?

Единственным, пожалуй, исключением из дан-



ной логики соотношения «взрослых» и «детских» лозунгов и образов является плакат со школьником, который словно бы выкрикивает, стоя у классной доски, нужные слова — «За независимость!». Здесь хотелось бы обратить внимание не столько на перформативность ситуации (открытый рот, застывшее выражение лица, руки по швам и пр.), сколько на ее темпоральность. Имеется в виду тот случай, когда дети уподобляются маленьким взрослым и примеряют на себя свои будущие социальные роли, например роль врача, учителя, космонавта, спортсмена и пр. По сравнению с предыдущей схемой, где есть хотя бы иллюзия свободы выбора себя и фантазирование по поводу общих и абстрактных ситуаций (мирная, талантливая, счастливая Беларусь и т.п.), подобный вариант «свободы выбора себя» является гораздо более жестким и авторитарным: ребенок уже с детства, со школьной скамьи, должен твердо знать, в рамках какого социального целого он живет.

Однако следует сказать, что подобная логика репрезентации детского образа намечена здесь крайне слабо, либо не осознавая себя в полной мере, либо осознавая определенную несвоевременность и невы-

годность, что заключает в себе, как мы постараемся показать далее, мощный субверсивный потенциал. Ведь глядя на детские образы в плакатах «За Беларусь», мы не знаем, кем станут эти дети, каково их будущее в той самой «забеларуси», к которой они призывают других. Сугубо индикативный жест («туда — за Беларусь!») обрывается молчанием в отношении собственного будущего этих детей. Детский образ в этом смысле используется лишь для идеологического утверждения некой общей рамки социального целого («Беларусь»), будучи лишенный своего собственного смысла и — добавим — будучи лишенный своего собственного будущего. Действительно, их будущее уже наступило — в «стабильной», «независимой», «героической» и т.д. Беларуси. Отсюда возникает закономерный вопрос: *эти дети без собственного будущего — кто они?*

Резюмируя ситуацию идеологического использования детских образов, можно метафорически охарактеризовать ее как внутреннюю мутацию «союзного государства» в пользу «государственного союза» с инфантильным обществом, результатом которого становится странное зазеркальное «соединенное королевство» «За-Беларусь», впрочем, еще более точное название этого королевства — «ЗА-Беларусь-ЗА». Именно эта линия инфантилизации общества (социального) и продолжает оставаться основным мотивом государственной идеологии, пытающейся редуцировать социальное либо: а) к разрозненным социальным категориям, либо б) к инфантильному образу, не имеющему собственной (автономной) субъектности, а вместе с ней и будущности.

«ДЕТСКость» КАК ПОГРАНИЧНАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ («ДЕТИ» — ЭТО КЛАСС?)

В данном разделе речь пойдет не о школьном классе детей, но о том, кем являются дети в смысле политического класса. Постановка данного вопроса обусловлена тем особым местом, которое, как уже было показано, занял «детский» образ в официальной белорусской идеологии. Однако не менее важной

является и другая сторона — попытка понять, что представляют собой дети как «возможный класс» (П. Бурдьё).

Если обратиться к классической марксистской трактовке класса, то интересным образом оказывается, что классовая принадлежность детей, по сути, такая же, как и у современного Марксу пролетариата: дети не обладают правом собственности в отношении средств производства. Впрочем, позиция детей еще более ущемленная в символическом плане, поскольку они еще не в полной мере обладают самим *правом на право*, т.е. не являются полноправными членами общества. В этом смысле поэтому говорить о детях как о некоем угнетаемом или подавляемом социальном классе довольно сложно: у них никто (например, капиталисты-эксплуататоры или социальная система) не отнимает того, что им принадлежит, поскольку детям *по определению* не может ничего принадлежать! Дети, следовательно, даже не могут претендовать на то, чтобы считаться классом. Дети — это в каком-то смысле недо-класс, *еще не* класс. Не случайно, видимо, их классовая принадлежность определяется изначально в более формальном смысле — в смысле *школьного класса*, сопровождающегося необходимым наличием всей формальной атрибутики.

Тем не менее отсутствие «детей» как некоего реального политического класса, имеющего доступ к неким ключевым (материальным, институциональным и т.п.) механизмам социального воспроизводства, не исключает, но даже скорее предполагает их включенность в структуру политического. Здесь следует сделать отсылку к теории социального пространства и социальных классов П. Бурдьё, выступающего за разрыв с марксистской теорией класса, излишне детерминирующей понятие класса сферой экономики. Согласно Бурдьё, необходимо четко разделять логические классы вещей от классов социальных, «логику вещей от вещей в логике»¹³. Социальный класс всегда имеет воображенную основу, формой реализации которого и выступает политика.

¹³ Бурдьё, П. Социология политики / П. Бурдьё. М., 1993. С. 59–63.

Политическое, по сути, и есть воображаемое (символическое) измерение социального пространства.

«Реализм» в политическом и социологическом мышлении, критикуемый Бурдьё, в отношении социальных классов представляет собой лишь форму ограниченности воображения. Отметим, к примеру, отличие в функционировании названий таких классов, как «молодежь» и «дети». Первое отсылает к как бы «реально существующей» социальной категории, имеющей определенные возрастные рамки, тогда как «дети» является универсальной (и универсализирующей) категорией, которая в зависимости от контекста может относиться к абсолютно разным социальным категориям и возрастным группам: «совсем как (малые) дети!». Следовательно, можно утверждать, что с «реалистической» точки зрения «дети» маркируют собой *границу политического* в рамках социальных категоризаций. Если же, следуя Бурдьё, принять позицию воображаемости социальных классов, то именно «детскость» является *пограничной категорией как границы входа в политическое (символическое) измерение социального*.



Важно, однако, подчеркнуть, что «детская» позиция является не только универсальной, но и открытой для перевоображения, являясь потенциально субверсивной в отношении существующего порядка (вспомним «легкие» считалочки про «маленького мальчика»), позволяя требовать не только «кон-

феты и мороженое» или какие-то «взрослые радости жизни», как-то: «стабильность», «процветание», «достаток» и «независимость», но требовать всё, требовать свое будущее, поскольку детям в принципе можно все — но в первую очередь любимый “НарруMeal”! В более строгих категориях это означает, что преимущество «детского» класса двойное. Он не только выступает в качестве «возможного класса», т.е. класса, который может быть мобилизован на основе общности определенных свойств, но и, что не менее важно, в качестве *класса возможного*.

Именно по причине этой открытости как класса возможного и возникают постоянные попытки придать этому «детскому» классу определенные значения, как пишет Бурдые несколько в ином контексте, «детерминировать, разграничивать, определять всегда открытый смысл настоящего»¹⁴. Не по этой ли причине «бедные дети», лишённые избирательного права, получают в качестве возмещения право голоса (или просто присутствия) в других «околополитических» контекстах, например на бигбордах серии «За Беларусь!» или непосредственно на избирательных участках путем вбрасывая «самостоятельно» избирательный бюллетень в урну? И не в этом ли заключается наивысшая справедливость сегодняшнего белорусского социально ориентированного государства, что даже детям здесь предоставляется, хоть и символическое, нарисованное на большой бумажке, право голоса в решении общенациональных вопросов? Впрочем, при этом, как всегда, забывается о том, что незаконным образом монополизировано городское публичное пространство. Но разве кто-то может быть против «детей»?

Как показали мартовские события 2006 г., несмотря на общепринятое мнение в отношении неприкосновенности «детей», против них все же могут выступить *другие* дети — «наркоманы», «отморозки» и прочие «тунеядцы», живущие на чудо-острове Чунга-Чанга. Этим «чудо-островом» на непродолжительное время и стала Плошча К. Каліноўскага¹⁵. «Детская революция», как ее называли официальные

¹⁴ Бурдые, П. Социология политики. С. 65.

¹⁵ Октябрьская площадь в официальной топонимике Минска.

СМИ, и не могла быть иной, если принять во внимание тот пассивный инфантильный образ социального, который так тщательно и заботливо пыталась поддерживать и визуально воспроизводить в своих многочисленных репрезентациях патерналистская система власти.

БЕЛАРУССКАЯ «ДЕТСКАЯ» ПОЛИТИКА ИЗ ПАЛАТКИ: В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОСТИ

В отношении «детского» образа белорусской политики (в противовес идеологическому инфантильному образу «За Беларусь») можно сказать, что его политическая аутентичность определяется тем, что, во-первых, палаточный городок возник без прямого участия оппозиционных лидеров и не был организован по принципу поддержки определенного лидера, во-вторых, городок получил «официальное признание» от своего основного противника, подарившего и наделившего, таким образом, его участников пусть не самым традиционным и многозначительным, но вполне красивым и веселым именем — «детская революция».

Весенняя «детская революция», по сути, и была этим первым и самым принципиальным символическим ударом, разорвавшим пелену материнской (точнее, «бацькаўскай») опеки в Воображаемом «процветающей» Беларуси, — разрыва, который неизбежно должен был вызвать соответствующую реакцию вытеснения — всем известные образы «отморозков», «наркоманов» и т.п. Однако вопрос, который является насущным сегодня для продолжения эффективной борьбы, следующий: *возможен ли подобный разрыв без вытеснения, и если да, то каким образом?* Думается, что подобный разрыв все же возможен, если его сделать максимально умно и остро, проще говоря, — остроумно.

Именно поэтому можно сделать следующий довольно простой вывод о том, что оставаться в сегодняшней ситуации *остроумными «детьми»*, т.е. вести и создавать детский образ жизни, при этом не впадая в него окончательно и сохраняя дистанцию иронии, — это и есть подлинно революционная по-

зиция на сегодняшний момент по разрушению того символического порядка инфантильного общества, в который нам предлагает встроиться сегодняшняя беларусская госидеология посредством своих даже не гламурных, но скорее колористических плакатов «За Беларусь!» и т.п.

Остается только недоумевать по поводу истинных причин, повлиявших на выбор ярлыка «детская революция», поскольку помимо очевидного момента сарказма в отношении серьезности мартовского палаточного городка эта же самая фраза таким же очевидным образом содержит в себе мощнейший (концептуальный) ресурс по мобилизации классового сознания. По сути, мартовские события и были определенной ритуальной инициацией, посвящением и одновременно освящением, когда определенная социальная группа с весьма расплывчатыми общими политическими целями получила свое признание (политическую идентичность) не от какого-то внутреннего лидера или лидеров, но от «Другого» в самом радикальном смысле — от своего главного противника. Произошла парадоксальная вещь: официальная власть и пропаганда сами же и наделили классовым/групповым революционным *сознанием* тех, кто еще сам не до конца понимал свое групповое единство. Именно наличие этого «внешнего сознания», полученного от главного противника, как представляется, и является или может стать самым мощным мобилизирующим фактором для дальнейшей политической борьбы.

Необходимо с благодарностью принять ту оценку мартовских событий, которую предложила официальная пропаганда, пытаюсь всячески занижить значимость протеста. Момент недооценки этого весьма важного завоевания и неспособность высвободиться из идеологических рамок упрека о «детскости» революции слышится в рассуждениях политиков и некоторых независимых аналитиков о необходимости мобилизации более «взрослой» части общества, рабочих, предпринимателей, молодежи и т.д., а также в рассуждениях независимых аналитиков о наличии «социальной базы» для революции. Как первых, так и вторых можно упрекнуть в непонимании смысла революционного момента и различия между «не-

довольством» и «революционным сознанием». Для революции, как бы ни банально это звучало, необходим именно революционный класс (революционное сознание), а не «социальная база» (как если бы «социальная база» являлась неким встроенным саморевольционизирующимся механизмом в отношении «экономической базы» — не в этом ли заключается парафраза?). При этом, конечно, необходимо учитывать современную социологическую и философскую проблематику того, что такое класс, поскольку решающим здесь является именно символический аспект, поэтому класс не может быть определен однозначным образом в марксистских категориях через отношение к средствам производства, а революционный класс не может однозначно отождествляться с пролетариатом (рабочими, предпринимателями и т.д.).

Важность данных выводов для нас заключается не в том, чтобы запоздалым образом объяснить то, что произошло весной 2006 г., или вписать это в готовые теоретические схемы, но в том, чтобы показать, что именно символический аспект белорусской политики является ключевым и опережающим, ведущим, лидирующим по отношению к самим же политическим лидерам, ориентирующимся не на символический план социально-политического, а на реалистический и отчасти формально социологический.

ДРУГИЕ ДЕТИ БЕЛАРУССКОЙ ПОЛИТИКИ: ДЕТИ-МУТАНТЫ?

Мартовские события 2006 г. и Плошча К. Каліноўскага стали временем и местом порождения новой социально-культурно-политической генерации в Беларуси — «детей революции», но особых детей — *детей-мутантов*, *других* детей, «детей», рожденных с определенной политической травмой.

Основным моментом, оказавшим свое травмирующее воздействие, стало то, что, перефразируя Жижека, можно было бы назвать «вторжением Символического»¹⁶. Здесь имеется в виду весь аппарат официальной медиа-пропаганды, осуществивший

¹⁶ См.: Жижек, С. Добро пожаловать в пустыню Реального (электронная версия: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/zizek-welkome.htm>)

форму символического насилия путем перехвата образа и передачи его в полностью искаженном/извращенном виде (весенние «отморозки»). Надо сказать, что это был болезненный процесс принудительного опознания «себя» в столь раннем возрасте.

В образном плане ситуация вполне сопоставима с той, что была так зрелищно представлена в уже полузабытом фильме «Вспомнить все!» 1984 г. («Total Recall»). Та же амбивалентность детского образа Квато, невидимого (внеутробно возникающего из «папочки») лидера повстанцев, страдающих в своих «рудниках» от недостатка воздуха (читай: свободы) на своем далеком Марсе и порождающих детей-мутантов. Все это слишком хорошо знакомо в Беларуси. Однако более всего о сходстве говорит заключительная сцена фильма, где герой так и не может понять: было ли его путешествие на Марс сном (купленной загруженной программой) либо же сном была его покупка той самой программы?



Тема мутации и мутантизма имеет еще один интересный аспект, представленный как в идеологических попытках «Забеларусского» брендинга, так и в более широком официальном культурном контексте. Здесь необходимо обратить внимание на изначальный, не визуальный, но аудиальный смысл слова «мутация» — молчание, беззвучие. Беззвучность плакатов серии «За Беларусь» и тому подобное заключается не только в очевидном факте молчаливости постеров (хотя в данном случае скорее правильнее говорить о «кричащем молчании»), но в том, что остается замолчанным, безмолвно вытесненным за рамки «Сильной и Процветающей»: ни один из «забеларусских» плакатов не имеет беларусскоязыч-

ной версии. И в этом, пожалуй, заключается, самая большая фальшь (и провал) всей этой кампании.

«Товар», который предлагают «купить» официальные бренд-мейкеры в его полной версии называется так: За Беларусь без Беларуси. Именно «Беларусі» и не находится места (и голоса), кроме как беззвучного традиционного орнамента на одежде новой (?) генерации «забеларусов». Критический жест в отношении современной белорусской идеологии, на наш взгляд, заключается в вопросительном назывании того, что остается неназванным, обеззвученным. «Неудобный» вопрос, следовательно, может быть озвучен так: так что, *за Беларусь без Беларусі?*

Думается, что даже автор концепции «молчаливого большинства» Ж. Бодрийяр содрогнулся бы от подобного по-иезуитски изощренного и изощренно извращенного способа адресации к большинству в модусе его собственного самоотрицания, в его собственной непрозрачности или, что то же самое, видимости несобственного образа.

Подобное ускользание полного смысла, его отсрочка в лозунгах «За Беларусь!» наталкивают на связь с концепцией ‘differAnce’ Ж. Деррида, однако в полностью противоположном, обратном смысле. Будучи формой отложенного значения, как и основанием различия как такового, т.е. чистым кодом, ‘differAnce’ выступает в качестве условия возможности высказывания и значения¹⁷. В случае же «забеларуси», однако, имеет обратное соотношение: нет даже гарантии того, что отсрочка приведет к формированию нового смысла. В пределе маячит (переходя на мычание) вероятность бессмысленности. Важен лишь сам повелительный жест указания (туда — За Беларусь!) — *жест чистого и видимого безразличия*.

ОБЩЕСТВО ДЕТО-НАЦИИ

Итак, пусть и немного окольными путями, но мы подошли к главному заключительному выводу-гипотезе данной статьи. Если попытаться свести все вышеуказанные случаи проявления «детскости» в

¹⁷ «Differance» // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 190.

беларусском социально-политическом пространстве, то получается, если позволить себе каламбур, что, впрочем, само по себе является непосредственным выражением детской логики, что мы живем в обществе *дето-нации*, — тезис, в печальной справедливости буквального смысла которого мы уже имели возможность убедиться в других ситуациях.

Если же оставаться в рамках более строгого (философского) анализа, то речь, по-видимому, необходимо вести в первую очередь о *детонации*¹⁸ смысла (логики, рациональности) в данном социокультурном пространстве, приводящей к весьма удручающим социальным последствиям. При этом следует заметить, что достаточно серьезные детонации происходят здесь с завидной регулярностью. Тем не менее думается, что амбивалентность, заключенная в понятии *дето-нации*, соответствует также и амбивалентности человеческого существования в принципе: между разрушительной силой танатоса (*де-тонация*) и обновляюще-созидающим началом эроса (*детонация*), где фиксация определенного смысла (состояния) зависит уже от силы удара — *интонации*.

Что же, коль скоро такова наша актуальная «реальность», то, вероятно, необходимо отнестись к этому с полной мерой ответственности и признать, в частности, что проект нациостроительства на данном этапе в Беларуси преимущественно выражается в том, что это общество и пространство «детонации». Пожалуй, именно трудностью наличия этой полуприставки и можно объяснить те проблемы реализации национального проекта в его классических формах, с которыми сталкивается современная (ЗА) Беларусь. С другой стороны, подобная ситуация открывает определенные перспективы иных форм нациостроительства и политического участия.

Возникновение «ЗаБеларуси» в этом смысле также можно считать вряд ли случайным: очередное смещение смысла вполне вписывается в общую логику культурной мутации — термин, который представляется более адекватным и бескомпромиссным

¹⁸ Понятие «детонации» можно рассматривать в одном ряду с понятиями «dissemination» у Деррида и Бхабха, а также «имплозию» Бодрийера. Интересны также психоаналитические коннотации *дето-нации*.

в отношении диагностики текущего положения дел, нежели традиционные и обнадеживающие названия, как-то: «постсоветские» или «посткоммунистические трансформации». Думается, что крайне интересным и актуальным является широкое историко-культурно-философское исследование, посвященное анализу первоначальных причин подобного смещения (детонации) смыслов, следствием которых и является сегодняшняя ситуация. Пока же, по всей видимости, остается мутировать и детонировать дальше. Куда? В партизанскую республику или, если продолжать оставаться верным духу детонации, — в (ма)рсезианскую партпублику.

Буль!

2006

СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ПОЛИТИКА В БЕЛОРУССКИХ МАСС-МЕДИА

В данной статье мне хотелось бы проанализировать, каким образом тема сексуальности артикулируется в постсоветском политическом дискурсе и как она репрезентируется в белорусских масс-медиа. Подобная постановка проблемы, на мой взгляд, позволит, с одной стороны, выявить, в какой мере власть манипулирует этой темой для решения своих политических задач, а с другой — эксплицировать отношение власти, не осознаваемое ею, к сексуальности вообще и гомосексуальной проблематике в частности.

С момента выхода в свет «Истории сексуальности» Мишеля Фуко любые попытки говорить об отношениях между полами, о смысле и значении пола *вне* связи с механизмами и аппаратами власти, подчинения и господства кажутся несколько наивными. Однако нам в этом направлении предстоит еще многое сделать: лишь сравнительно недавно мы начали исследовать специфику советских практик «ген(д)еризации» политики, права и других сфер и оставленные ими множественные метастазы, которые все чаще сказываются в повседневном опыте посттоталитарного социума. Как нам теперь хорошо известно, сексуальность в эпоху советской власти (хотя и не впервые в мировой истории), была «конфискована в пользу скрепленной браком семьи», она была поглощена «серьезностью функции воспроизводства», а в остальном — окружена молчанием¹, и последствия этого тотального молчания сейчас сказываются в полной мере. Власти не безразличен «гендер» — собственно говоря, она всегда им мани-

¹ См.: Фуко, М. Воля к знанию / М. Фуко // Воля к истине. СПб., 1996. С. 99.

пулировала и оперировала² — как на уровне техник тела, так и на уровне дискурсивных практик, а сейчас — более, чем когда-либо: в эпоху политического и экономического кризиса методы и формы насилия, неравенства, дискриминации по признаку пола (а также сексуальной ориентации и поведения) становятся особенно изощренными, а сама тема пола и сексуальности оказывается предметом торга и всевозможных спекуляций со стороны власти и обслуживающих ее политических партий и институтов.

По мысли французского философа, *сексуальность и политика* — это две области, где запретов на дискурс больше всего и они самые суровые. Запрет — это основная процедура, применяемая к дискурсу. Это значит, что «говорить можно не все, не обо всем, не всякому и не при любых обстоятельствах»³. Поэтому если о сексе заговорили, то сам факт говорения о нем (или его подавлении) «имеет оттенок смелого преступления». Итак, вслед за Фуко, зададимся вопросом: *почему о сексуальности* (в постсоветском политическом дискурсе) *заговорили и что о ней сказали?* Каковы были последствия того, что о ней было сказано, в плане власти? Необходимо принять во внимание самый факт «выведения секса в дискурс», проанализировать, что о нем говорят, тех, кто о нем говорит, а также — места и точки зрения, с которых о нем говорят: такова в самых общих чертах предлагаемая Фуко процедура анализа дискурса.

При исследовании проблемы освещения гендерной проблематики в отечественных масс-медиа⁴

² Как писал Фуко, «здоровье, потомство, раса, будущее рода, жизненность социального тела — власть говорит здесь о сексуальности и с сексуальностью; сексуальность здесь — не маркер и не символ, она — объект и цель» (там же, с. 253).

³ Фуко, М. Порядок речи / М. Фуко // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 49–95.

⁴ В своем анализе я буду опираться на статьи и материалы, появившиеся в разное время (начиная с 1999 г.) в белорусских газетах и на телевидении. Поскольку в Беларуси до сих пор функционирует лишь один полноценный телевизионный канал (Первый Национальный), постольку очевидно, что телевидение является официальным рупором действующей власти, в то время как среди цити-

постсоветского периода можно было бы выделить три основных модуса обсуждения темы сексуальности: наиболее часто эта проблема затрагивается в связи с репродуктивными правами женщин⁵, проституцией (или секс-торговлей в целом⁶) и правами

руемых мною печатных изданий можно найти умеренно оппозиционные («Белорусская газета»), декларативно аполитичные — «Вечерний Минск»; дистанцирующиеся от любой политической идеологии, но по существу выполняющие функцию консолидации определенной социальной группы — журнал геев и лесбиянок «Форум Лямбда». Я не ставила перед собой цели проанализировать ситуацию в Интернете, прежде всего, потому, что в целом Интернет в Беларуси пока не стал общедоступным средством информации и коммуникации и, следовательно, не играет значимой роли в актуальных политических процессах.

⁵ Освещение этой темы не входит мои задачи, однако внимательное изучение дискурса СМИ на эту тему позволило бы увидеть, как происходит формирование новой, постсоветской евгеники. В октябре 1999 г. в «Вечернем Минске» была опубликована статья под названием «Мужчина и женщина: будем драться?», посвященная, как оказалось, семинару «Гендерное равенство и репродуктивное здоровье». Заканчивалась статья так: «Для того, чтобы изменить ситуацию, к подобным мероприятиям следует обязательно привлекать сильный пол. Однако женщине, если она будет вести себя столь агрессивно и вызывающе, вряд ли чего удастся добиться от нашего брата». Снисходительный тон журналиста отражает во многом типическое отношение (власти/мужчин) к подобным мероприятиям, равно как и к самому вопросу о репродуктивном здоровье женщин. С другой стороны, он также свидетельствует о достаточно резком неприятии образа активной (политически и сексуально) женщины. Думаю, что не только для Беларуси характерна ситуация, при которой представление о женской сексуальности, не сводимой к функции воспроизводства, равно как и о женщине — политическом субъекте, ассоциируется с образом агрессивной (радикальной) феминистки. Так, в ноябре 1999 г. белорусское ТВ показало передачу, посвященную феминизму в тематической программе «Темная комната», что особенно забавно, ибо в «темную комнату», как правило, приглашают инкогнито участников, которые, с точки зрения организаторов, нарушают те или иные социальные табу и вообще олицетворяют собой трансгрессивный тип маргинала.

⁶ То, что тема «секс-торговли» не ограничивается рамками проституции, доказывается с помощью многочис-

сексуальных меньшинств. Наиболее табуированной была и остается тема «секс-меньшинств». Разговоры «про это» возникают спорадически, обычно в связи с профилактикой СПИДа или же в связи с теми или иными культурными явлениями — кинематограф, поп-музыка и, как правило, в молодежной аудитории. Поводом же к написанию данной статьи явился целый ряд публикаций и телевизионных передач в белорусских средствах массовой информации, в которых гомосексуальная тематика приобрела явное политическое звучание (не имея при этом никакого отношения ни к медицине, ни к молодежной культуре).

В свое время Ив Кософски Седжвик⁷ обратила внимание на симптоматичность «выведения в дискурс» темы гомосексуальности, имея в виду четко прослеживаемую связь гомосексуальности и более широкой темы секретности и рассекречивания, частного и публичного. В данном случае «компромиссная» метафора вхождения и выхода из чулана⁸ описывает положение не только белорусских геев, но также и представителей белорусской оппозиции⁹.

ленных, иногда несколько абсурдных примеров: так, недавно депутаты Российской Думы при обсуждении вопроса о погашении внешних долгов России якобы в шутку предложили... русских женщин в обмен на погашение долгов.

⁷ См.: Седжвик, И.К. Эпистемология чулана / И.К. Седжвик // Гендерные исследования. № 4. 2000. С. 47.

⁸ Я согласна с мыслью Седжвик о том, что «троп чулана» уже несколько изношен, может быть, даже выхолощен настолько, что почти лишился своей исторической принадлежности к гомосексуальной культуре» (Седжвик, И.К. Там же. С. 50). В то же время использование данной метафоры в белорусском контексте все еще сохраняет свой первоначальный смысл с отсылкой на специфически геевскую топологию приватности в культуре.

⁹ И здесь, и далее «оппозиция» будет фигурировать как единый Субъект, хотя в действительности в оппозиционный блок входят представители самых разных партий, зачастую стоящие на принципиально различных позициях (от белорусской фракции ЛДПР и Национального Фронта до коммунистов и Объединенной Гражданской Партии), однако в последнее время практики исключения, применяемые властью в лице пропрезидентской администрации, все чаще вынуждают оппозицию консо-

И те и другие время от времени действительно выходят из своего «чулана»: оппозиция в течение последних лет периодически выходила на так называемые Марши Свободы с тем, чтобы напомнить о своем существовании, а затем вновь исчезала и с первых страниц газет, и с политической сцены. Белорусские геи в 2000 г. предприняли попытку выйти на гей-прайд, попытка не удалась — в том смысле, что гей-прайд в последний момент был сорван властями и саботирован (с подачи властей) теми инстанциями, от которых зависела организация семинаров, — однако белорусские секс-меньшинства оказались в эпицентре политических интриг, помимо своей воли и с совершенно незапланированными последствиями. И те и другие нуждаются в коллективной идентичности, чтобы достичь своих целей, но раз за разом тактика «коллективных действий» терпит неудачу. Наконец, и политическая оппозиция, и гомосексуальное сообщество воспринимаются властью как презируемый Другой. И Субъект политической оппозиции, и Субъект гомосексуального сообщества выстраиваются властью «путем исключения, то есть путем создания области де-авторизованных, несанкционированных субъектов, пре-субъектов, фигур презрения, населения, вычеркнутого из поля зрения»¹⁰. Выяснив, что субъект формируется путем операций исключения, далее необходимо проследить операции такого построения и вычеркивания (что и будет предпринято мною чуть ниже): самое примечательное при этом, что для исключения одного субъекта (оппозиция) власть использует другого (геи) — в результате оба субъекта оказываются еще более «презируемыми» в глазах власти и контролируемого ею через государственные СМИ общественного мнения.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу репрезентации гомосексуальных и политических «субъектов» в белорусских масс-медиа, мне хотелось бы в нескольких чертах прояснить собственные дискурсивные основания и расставить некоторые

лидироваться и выступать в качестве единого политического движения.

¹⁰ См.: Батлер, Дж. Случайно сложившиеся основания: феминизм и вопрос о «постмодернизме» / Дж. Батлер // Гендерные исследования. 1999. № 3. С. 98–99.

теоретические акценты. Предлагаемый мною анализ осуществляется в рамках так называемого конструктивистского подхода. Современную феминистскую критику, исследующую феномены визуальной коммуникации, интересует феномен репрезентации, то есть способы, посредством которых общество (или доминирующая идеология) не только структурирует содержание, но обуславливает сам способ видения. Конструктивистский подход к феномену «репрезентации»¹¹ предполагает, что значение не задано и не существует до репрезентации, но конструируется в процессе представления в языке и посредством языка и других знаковых систем. «Репрезентация не является отражением, это, скорее, активный процесс отбора и представления, структурирования и формирования, это процесс наделения чего-либо смыслом»¹². Соответственно, гендерный дискурс формируется в процессе производства, передачи и рецепции сообщения, передаваемого средствами массовой информации. Кинематограф, телевидение, популярная литература конструируют воображаемый мир, на который проецируются индивидуальные и социальные фантазии. Медиа также являются весьма эффективными «технологиями гендера» — приспособляющимися, модифицирующими, реконструирующими и производящими культурные представления о половом и сексуальном различии. Подобная позиция принципиально отличается от традиционной установки на выявление и критику «сексистских» (расистских и других) стереотипов в средствах массовой информации, поскольку активный характер репрезентации снимает вопрос о возможности нейтрального воспроизведения или отражения чего-либо существующего до или вне ее. В интересующем меня случае конструирование поли-

¹¹ См. более подробно о «конструктивистской», «интенциональной» и «рефлексивной» моделях репрезентации в работах Стюарта Холла: Hall, St. *The Work of Representation / St. Hall // Representation. Cultural Representations and Signifying Practices / ed. by S.Hall. SAGE Publications, 1997. P. 13–74.*

¹² См.: Byars, J. *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama / J. Byars. Chapel Hill, 1991. P. 69.*

тического субъекта как субъекта гомосексуального (и *vice versa*) происходит именно в процессе репрезентации на телевидении и в газетах, и не имеет никакого смысла говорить о воспроизводстве некоего стереотипного образа как оппозиции, так и геев. Тем самым создается новая реальность, которой до момента репрезентации не существовало.

Как известно, именно с проблемы определения «реальности» начался переход к конструктивистской модели репрезентации в феминистских исследованиях масс-медиа. В эпистемологическом плане само понятие «реальности» крайне проблематично — в данном случае «реальность» предстает как мир вещей, событий, процессов и ситуаций, существующих до и вне нашего восприятия (оценки, суждений, отношений). С позитивистской точки зрения «реальность» может быть объективно описана, измерена и просчитана, а медиа лишь должны ее «правильно» представлять. Сказать, что медиа искажают реальность — значит утверждать, что существует некая онтологическая реальность существования тех или иных социальных групп, которую медиа затем представляют в искаженном свете. Отсюда и стремление оценивать деятельность масс-медиа по качеству и критерию истинности репрезентации реальности. Так же проблематично в этом случае и понимание специфики медиа¹³.

На мой взгляд, онтологическая реальность — это реальность молчания, если она и существует вне дискурса, то сказать мы о ней ничего не можем. В случае с белорусской оппозицией, например, можно с уверенностью утверждать, что она существует лишь настолько, насколько она «видима»: если ее нет в дискурсе СМИ, то ее нет вообще, и как политический субъект она не существует. Также и белорусские геи («субъект-ивность» которых равным образом детерминирована формой репрезентации, хотя их существование не зависит напрямую от факта представленности в СМИ) — оставаясь в «чулане», они словно не существовали ни для власти, ни для аудитории белорусского телевидения, переход же

¹³ См. более подробно: Zoonen, L. Van. *Feminist Media Studies* / Van Zoonen L. SAGE Publications, 1994. P. 34–41.

из Реального в Символическое сделал их видимыми и уязвимыми и для власти, и для всех остальных. Процедура исключения «презираемого Другого» (как условие формирования субъективности) вовсе не означает, что о Другом ничего не говорят, скорее, вопрос заключается в том, что и как говорится о Другом, чтобы его исключение стало «очевидным» для всех.

Таким образом, масс-медиа — не зеркало социальной реальности, они — ее создатели. В пользу тезиса о том, что реальность не существует вне ее репрезентации (каким бы парадоксальным в эпистемологическом и лингвистическом плане ни казался этот тезис), говорит и тот факт, что основным механизмом смыслопорождения в текстах масс-медиа являются коннотации — понятие буквального смысла здесь не работает. Проблематичность «буквального смысла» обусловлена не только процессом неограниченного семиозиса (выполняющего функцию закона распространения и циркуляции информации в СМИ), но также тем, что устраняется референт. Так, перефразируя слова Джудит Батлер, мы могли бы сказать, что через высвобождение категории «гей» от фиксированного референта¹⁴ становится возможным нечто вроде «свободы действий» (по крайней мере, на уровне риторики): однако в данном случае речь идет о свободе действий не для самого («отвязанного») субъекта, но для власти, которой выгодно этого референта игнорировать или манипулировать им по своему усмотрению¹⁵. Если референт термина не фиксирован, тогда возможности для новых конфигураций термина становятся возможными — именно так возник интересующий нас имидж белорусской оппозиции как гомосексуального меньшинства.

Таким образом, масс-медиа, и телевидение в особенности, представляют своего рода «псевдо-реальность» или «гиперреальность» — об отличии которой от «другой», настоящей реальности мы уже ничего сказать не можем, ибо это и есть наша повседневная форма существования. Зрители, за-

¹⁴ У Джудит Батлер речь идет о «женщине».

¹⁵ Батлер, Дж. Случайно сложившиеся основания: феминизм и вопрос о «постмодернизме». С. 102.

тратившие много времени на просмотр телевидения, тяготеют к подмене своего социального опыта телевизионной реальностью, склоняются к «телевизионному» мировосприятию¹⁶.

Белорусские масс-медиа, несмотря на свою дремучесть и, в общем-то, поразительную для стороннего наблюдателя «советскость» (что, кстати, вовсе не является синонимом неэффективности), — не являются исключением из этого правила, подтверждая все вышесказанное о феномене репрезентации. Они также стараются из всех сил создать свою «реальность»: ту, в которой присутствует *видимость* демократии и всех сопутствующих ей норм и факторов, включая гендерный аспект. Каким образом они моделируют, репрезентируют и «политически корректируют» гендерные отношения в современном белорусском обществе, — это один из ключевых вопросов данной статьи.

Нерв белорусской политики — это сложившиеся на сегодняшний день отношения между властью и оппозицией. Когда оказываешься за пределами Беларуси, то возникает такое ощущение, что нигде так остро не стоит вопрос об оппозиции, о свободе прессы и прочих демократических свободах, как у нас¹⁷ (ибо и российские, и западные медиа вспоминают о Беларуси лишь в связи с этим обстоятельством), хотя у самих жителей Беларуси это ощущение порядком притупилось. Оппозиция в Беларуси плохо организована, малочисленна, она не имеет ни широкой социальной поддержки, ни четко сформулированной политической платформы (единственная более или

¹⁶ За последние пару лет мы все имели возможность в этом убедиться (достаточно здесь вспомнить о предвыборной кампании, когда медиа сконструировали нужный власти образ «Медведя» и единого кандидата от этой партии на президентских выборах; или о ситуации вокруг подводной лодки «Курск» и т.д.).

¹⁷ Возможно, эта проблема стала достаточно актуальной и для России, однако есть одно существенное различие: в России речь идет о необходимости существования оппозиционной прессы (как условия соблюдения свободы слова), в Беларуси же акцент делается на присутствии политической оппозиции в СМИ (прежде всего, государственных) на равных с прочими политическими субъектами условиях.

менее четко сформулированная установка — это надежда на возвращение в «европейский дом», а не на союз с Россией) и официальной власти она не конкурент — по крайней мере, на сегодняшний день.

Политическое противостояние симулируется и стимулируется всеми без исключения белорусскими медиа — как если бы именно эта тема являлась наиболее острой для Беларуси. В свою очередь белорусские официальные медиа (государственное ТВ) уже который год борются с ветряными мельницами: их оппоненты — не сама белорусская оппозиция, а создатели негативного имиджа Беларуси как недемократического государства. Оппозиция же почти никак не репрезентирована в белорусских СМИ — ее словно нет, а когда она есть — вот тогда и начинаются сюрпризы. В любом случае закономерно то, что, когда власть и оппозиция начинают пинать друг друга, то делают они это, прибегая к патриархальной сексистской риторике. Более того, даже независимые СМИ все более скептически относятся к оппозиции, критикуя ее за политическое малодушие и склочность. Совершенно не случайно все чаще в контексте обсуждения действий и инициатив оппозиционных партий используется метафора «продажной любви».

Обратимся к серии материалов, появившихся в «Белорусской газете» в 2000 г. «БГ» — умеренная оппозиционная газета, независимая еще и потому, что критикует как власть, так и оппозицию. Нужно сказать, что это единственная газета, которая регулярно публикует материалы на гендерную тематику и обращает внимание на проявления патриархального сексизма в масс-медиа и в речах политиков. В октябре накануне выборов в парламент газета опубликовала серию материалов, посвященных проституции. Речь шла о легальной проституции в Голландии, о том, что, как показал ход истории, проституция непобедима запретами и административными мерами. Автор материала иронически отмечал, что Беларуси есть чему научиться у Голландии, особенно учитывая отсутствие природных ресурсов и других способов легкого зарабатывания денег, а также общую непривлекательность белорусского сервиса для иностранных туристов. Была высказана также мысль,

что в случае легализации было бы лучше не только женщинам, занятым в этой сфере, но и всему населению: «Сексуальная индустрия наконец-то работает на выполнение социальных программ, образование и здравоохранение»¹⁸. Но самое интересное начиналось на следующей странице: под заголовком «Тело на продажу» обсуждался вопрос о том, чем белорусские политики *лучше* проституток. При этом речь шла как о политиках, близких президентскому режиму, так и политиках, заявляющих о себе как об оппозиции.

Напомню об основной коллизии осенней белорусской предвыборной кампании 2000 г.: вплоть до последнего месяца оппозицией муссировался вопрос о том, участвовать или не участвовать в выборах: участвовать — значит поддержать лукашенковский сценарий (всеми единодушно характеризуемый как «фарс») и попасть в случае успеха в парламент, легитимность которого будет крайне проблематичной; не участвовать — значит продолжать политическую борьбу полулегальными методами, потерять часть электората (ибо очередное неучастие оппозиции в легальных формах борьбы с властью дает повод к размышлению — почему оппозиции выгодно не участвовать); словом, отказаться от последнего шанса как-то включиться в политическую жизнь страны накануне президентских выборов. В результате этих сомнений основная часть оппозиционеров отказалась от участия в выборах, те же, кто решил включиться в предвыборную кампанию, — самой оппозицией, призывавшей народ бойкотировать выборы, были заклеены как предатели интересов народа.

Обозреватель «БГ» Михаил Подоляк, анализируя сложившуюся ситуацию, квалифицирует действия белорусской оппозиции, ее метания, внутренние распри и заигрывания с избирателями и с Западом как политическую проституцию. Политика — это сфера, где «количество потенциальных проститутирующих субъектов зашкаливает». Продажа «политических тел» — это наиболее сложный и многоэтапный процесс из всех видов социального проституирования. «Политическое проституирование» он определяет как «процесс мгновенной смены тем или иным поли-

¹⁸ Белорусская газета. 9 октября 2000 г.

тиком своей политической платформы» (то, что эта смена осуществляется не бескорыстно, имплицитно подразумевается самим термином «проституция», на что автор и указывает чуть ниже). На языке политиков этот процесс характеризуется как «корректировка политической позиции в связи с изменившимися обстоятельствами» — хотя при этом речь идет о переходе из стана «белых» в партию «красных», и наоборот. Проблема состоит в том, что, меняя свою ориентацию, политик манипулирует интересами той социальной группы, от лица которой он выступает в политической сфере. То есть в отличие от публичного дома в продажу здесь выставляется не одно тело, а вся социальная группа. И автор резюмирует: «Так что справедливее: платить и пользоваться “чужим телом” по обоюдному согласию или когда Вас используют через проституирующего политика без вашего на то согласия?»¹⁹.

Примечательно, что до недавнего времени для белорусских масс-медиа тема гомосексуализма не «существовала» — и вдруг она оказалась «рассекреченной»: ей был посвящен один из выпусков передачи, по жанру напоминающей политинформацию, адресованной широкой аудитории и показываемой в прайм-тайм (речь идет о передаче «Тайные пружины политики» — пропагандистский «хит» властей политического сезона осени 2000 г.); на эту тему высказались некоторые известные белорусские политики, ей нашлось место на страницах нескольких крупных белорусских газет. Кроме того, белорусские геи, прежде достаточно аполитичные, также обозначили свой интерес к актуальной политической ситуации²⁰ на страницах как специализированного журнала геев и лесбиянок «Форум Лямбда», так и в ряде выступлений на страницах других изданий.

Из интервью Эдварда Тарлецкого «Белорусской газете»: «Надо отличать понятия: медицинское — “гомосексуалист” и политическое “гей”. Геев

¹⁹ Там же.

²⁰ Словно вспомнив о том, что движение геев на Западе в течение последних десятилетий (как в свое время и радикальный феминизм) носило ярко выраженный политический характер.

в Беларуси очень мало, а гомосексуалистов много. В любой стране, где они не легализованы²¹, геев в первую очередь начинают преследовать гомосексуалисты!» (БГ, 12 февраля 2001 г.)

Далее, в № 18 журнала «Форум Лямбда» одна из статей была посвящена проблеме пропаганды, в которой автор размышлял на тему гомофобии в современном белорусском обществе, «которое во многом все еще живет по инерции, то есть следует социально-культурной траектории, заданной в эпоху советской империи. Самой коммунистической идеологии уже нет, но сохраняется набор стереотипных социальных реакций, социальных рефлексов. Белорусское общество — общество без четкой системы писанных правил, это квазитрадиционное общество. Феномен советского консерватизма и есть тот специфический культурный фон, на котором едва развивается субкультура секс-меньшинств в Беларуси». По мнению автора статьи, белорусская гомофобия — это производное от белорусского образа жизни. «Враждебность к геям в Беларуси во многом — следствие унижительного положения мужчины, и вообще человеческой личности. Основные учреждения мужского воспитания — улица, армия, тюремная система, искореняют свободу индивидуальности, развивают конформизм. ...Корень конфликта секс-меньшинств с социальной средой — не собственно запрет на гомосексуальность в чистом виде, а неприятие маргинальной постсоветской массой разнообразия жизненных стилей как такового. [...] Белорусский гомофоб реагирует на гомосексуалов почти рефлекторно. Инаковость — уже само по себе преступление»²². В этом же номере редакция поздравляла председателя БНФ Винцука Вячорку с присуждением ему премии белорусскоязычного журнала АРСНЕ за «Искреннее слово в политике» (на ту же премию были номинированы и другие деятели, а также сам журнал «Лямбда»). Поздравление

²¹ С 1 января 2001 г. с принятием в Республике Беларусь нового УК однополый секс разрешен — это более либерально, чем, например, в Великобритании (с 18 лет), в то же время власти не допускают легализации организации геев.

²² См.: Форум Лямбда. № 18 (2000). С. 5.

заканчивалось несколько двусмысленно: «Политик, говорящий искреннее, — уникален».

Собственно говоря, именно рефлексия белорусских геев на тему своего отношения к политике в этом и последующем номерах «Форума Лямбды» «спровоцировала» последующее «рассекречивание» геевской субкультуры в передаче «Тайные пружины политики», одиозный автор которой (Ю. Азаренок) черпал источник вдохновения из статей Э. Тарлецкого, главного редактора журнала. В этих статьях Тарлецкий размышлял о том, что общественные организации, официально закрепившие за собой статус оппозиционных и демократических, стараются открыто не контактировать с секс-меньшинствами, боясь дискредитации в глазах и властей, и своих сторонников. Репортаж об участии белорусской делегации в гей-прайде в Стокгольме содержал упоминание о встречах белорусских геев со шведскими журналистами и депутатами парламента, от которых они узнали, что шведы давали деньги некоторым белорусским политикам из числа оппозиционных на осуществление проектов, направленных на права геев. И в конце автор статьи задает риторический вопрос: «Где те проекты, где те семинары...»²³.

Именно эти материалы, а также несостоявшийся, но получивший печальную известность сентябрьский гей-прайд и сыграли роковую роль в новой PR-кампании, развернутой властью накануне выборов в парламент. Первый выпуск передачи «Тайные пружины политики» был посвящен белорусским геям — в шизофреническом (правильнее было бы сказать — (фа)шизоидном) монтаже можно было увидеть кадры с Веркой Сердючкой, Борей Моисеевым, фото и видеоматериалы с гей-прайда в Стокгольме и Риме, а также выделенные маркером строчки из журнала «Форум Лямбда». Власть была представлена в трех ипостасях — приглашенный психотерапевт излагал якобы медицинскую точку зрения на проблему гомосексуальной ориентации; представитель городской администрации объяснил причины, по которым геям было отказано в проведении их мероприятий; наконец, наибольшее внимание было уделено православному священнику, который, вода

²³ См.: Forum Lambda. № 19 (2000). С. 10.

пальцем по открытой Библии, призывал чуть ли не к уничтожению «мужеложцев» и «извращенцев» (именно в таких терминах все участники с правом голоса обсуждали проблему секс-меньшинств), сравнивая их с сатанистами и фашистами. Словно следуя принципу «монтажа аттракционов», фильм связывал в единую монтажную фразу показ участников гей-прайдов, представителей белорусской оппозиции во время Маршей Свободы в Минске, хронику времен Второй мировой войны с марширующими нацистскими колоннами и возложение венков к памятнику Победы ветеранами Великой Отечественной войны (подобное использование немецкой хроники в телевизионных программах вообще очень популярно на белорусском ТВ). Хорошо известно, что жанр пропаганды предполагает повествование за кадром (voice-over narration — на языке кинотеории), при этом агрессивный вербальный комментарий должен представлять точку зрения лишь ведущего передачи: «the subaltern cannot speak», могли бы мы сказать, отвечая на поставленный Гайятри Спивак вопрос.

Таким образом, если независимые критики полагают возможным квалифицировать действия оппозиционных политиков в терминах секс-торговли, прибегая к метафоре политической проституции, то официальная власть в своей борьбе с оппозицией пытается навязать ей имидж «педерастической», т.е. сексуально-политического меньшинства. Характерно, что и в том, и в другом случае оппозиции отказывается в праве на «уверенную маскулинность», а презируемый Другой наделяется «презируемой сексуальностью». Примечательно, однако, то, что для самой оппозиции (тон в которой задают националистически настроенные партии) ее маскулинность — вне всяких подозрений²⁴, а неонациона-

²⁴ Здесь я хотела бы сослаться на работы Елены Гаповой, исследовавшей, каким образом культурный конструкт «женщины» используется различными участниками политического дискурса о будущем нации в поиске ее идентичности. В частности, она отмечает, во многих восточноевропейских странах сила нации ассоциируется с мужской силой, а унижение нации (со стороны других государств в прошлом или настоящем) интерпретируется и репрезентируется метафорами изнасилования, овладения или же продажности. Использование жен-

листическая риторика, как и некоммунистическая риторика власти, формирует пространство гомофобного фантазма. Иначе говоря, оба дискурса ориентированы, в общем-то, на одну и ту же «нормативную»²⁵ модель сексуальности. Обе стороны активно используют сексуальную метафорику в азарте взаимных обвинений, следуя, таким образом, характерным конвенциям коммуникации в гомосоциальном мужском сообществе. Это примеры нарциссического дискурса с элементами мужского шовинизма, которому глубоко безразличны как судьба проституток, так и судьба сексуальных меньшинств.

Впрочем, эта ситуация парадоксальна лишь на первый взгляд, ибо, с одной стороны, следует принять во внимание тяжелое наследие коммунистической идеологии, демонстрировавшей неприятие любой инаковости, а с другой — вспомнить мысль И.К. Седжвик о том, что «самые ярые гомофобы — это муж-

ской символики (иконизация женственного) для создания образа униженной родины — не новый прием. В белорусском контексте национальная «неуверенность» встает как проблема женской чистоты («с кем ты спала, Отчизна?»)... Если же сила нации — это мужчины, то отсюда закономерным образом вытекают некоторые другие идеологемы, которые начинают доминировать в реальной социальной практике, связанной с демографической политикой и определенной концепцией женских репродуктивных прав. Функция женщин в такой ситуации — быть биологическими воспроизводителями нации. Демография — это всегда политика, но в Беларуси эта тема достигает особенно высокого эмоционального накала в свете потерь во Второй мировой войне и последствий Чернобыльской катастрофы. «Нация вымирает» — основная фобия белорусов. Когда женщине отводится пространство между материнством и олицетворением матери-родины, ее личность исчезает: все остальные женские идентичности оказываются подчинены испостаси «матери-нации». Но тогда очень легко оправдать право нации на женщину и на ее репродуктивную свободу (Гапова, Е. Гендерные политики в национальном дискурсе / Е. Гапова // Гендерные исследования, 1999, № 2. С. 24–36).

²⁵ «Нормативная» женская сексуальность (в патриархальном обществе) определяется инстинктом материнства, а стремление к половому удовлетворению, которое считается нормальной чертой мужского начала, квалифицируется как аномалия.

чины, «неуверенные в своей маскулинности»²⁶, и, хотя Седжвик полагает, что этот тезис поддерживает недостоверную, но необходимую иллюзию о том, что возможно существование «уверенной» версии маскулинности, его все-таки можно принять за основу нашего размышления, так как в любом случае мы вправе говорить о кризисе («уверенной» или «неуверенной» в себе) маскулинности.

Не так давно БГ опубликовала он-лайнное интервью главного идеолога-пропагандиста белорусского ТВ, автора и ведущего воскресной «Панорамы» Александра Зимовского. Один из читателей газеты задал ему вопрос: «Почему в Ваших передачах, говоря об оппозиции, вы всегда клоните в сторону секса? Вам его не хватает?» На что А. Зимовский ответил: «Секса, судя по всему, не хватает оппозиции. Поэтому она сублимирует свою активность в имитации политической деятельности»²⁷.

В другом он-лайнном интервью — по поводу порнографии — лидер белорусских геев Эдвард Тарлецкий сказал читателям БГ: «Секса в Беларуси нет! Так заявил Зенон Позняк (лидер Белорусского Народного Фронта, попросивший в США политического убежища. — прим. А.У.) еще в 1994 году... Белорусское государство так стыдится мужского тела, что заковало его в латы» (БГ, 12 февраля 2001 г.).

Не претендуя на основательность проведенного мною анализа, я все же хотела бы обобщить все вышесказанное в форме нескольких тезисов для последующего размышления:

— националистический (в лице оппозиции) и постсоветский (официальная власть) дискурсы ориентированы, в общем-то, на одну и ту же — «нормативную» — модель сексуальности, какими бы отличными ни были, на первый взгляд, их политические позиции. Обе стороны «боятся феминизма» — как «синонима» сексуальной разнузданности и обе — третируют любые формы «странной» сексуальности; при

²⁶ Седжвик, И.К. Эпистемология чулана. С. 61.

²⁷ См.: «Буду строить суверенную, процветающую Беларусь: Александр Зимовский в on-line»// БГ. 29 января 2001 г.

этом белорусская нация чаще всего (с обеих сторон) интерпретируется в терминах традиционной патриархальной семьи, во главе которой стоит «батяка», символический Отец нации;

— и те и другие симулируют видимость демократии, активно эксплуатируя сексуальную метафорику в целях взаимного оскорбления — не интересуясь гендерной политикой в принципе и избегая решения гендерных вопросов о репродуктивных правах женщины, о правах секс-меньшинств, о сексуальном принуждении и секс-торговле; *демократия* как для официальной белорусской власти, так и для противостоящей ей оппозиции никак не ассоциируется ни с правами сексуальных меньшинств, ни с решением «женского вопроса»;

— политический дискурс белорусской власти репрезентирует особенности конструирования маскулинности в постсоветских условиях; при этом как активная женщина, так и гей воспринимаются в качестве подрывающих эту едва возникшую («неуверенную») маскулинность агентов;

— белорусская власть, прибегая к радикальным формам контрпропаганды (репрезентация политической оппозиции как сексуально-политического меньшинства), решает двойную задачу: дискредитации как любого политического инакомыслия («новый» «педерастический» имидж оппозиции должен сыграть свою историческую роль накануне президентских выборов), так и инаковости гендерной, что, видимо, должно способствовать сохранению статус-кво нынешней власти и традиционалистской системы ценностей;

— «исключенные» действующей властью субъекты — белорусские геи и белорусские оппозиционеры ностальгируют по «несбывшейся европейской родине-Беларуси», руководствуясь определенным представлением о демократическом обществе, в котором они хотели бы жить; правда, свободу и либерализм они понимают несколько по-разному, да и говорят они на разных языках, что в условиях Беларуси политически немаловажно²⁸;

²⁸ В буквальном смысле: журнал геев и лесбиянок выходит только на русском языке.

— символические конструкты «перверсивной» сексуальности (как гомосексуальной, так и женской, не ограничиваемой материнскими функциями) используются в дискурсе власти с целью выяснения «голой истины» — но не секса, а политики (как полагают сами участники политического процесса). В то же время можно было бы, следуя мысли Мишеля Фуко, сделать вывод о том, что и здесь знание оказывается прежде всего сексуальным знанием, а тайны — сексуальными тайнами²⁹. Иначе говоря, власть думает, что она раскрывает тайны политики, мы же в этих разоблачениях вправе обнаруживать «истину секса», бессознательно проговариваемую как властью, так и ее оппонентами в гомосоциальном пространстве политического дискурса.

2001

²⁹ Фуко, М. Порядок речи / М. Фуко // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 51.

**«ИГРЫ ПАТРИОТОВ»
НА БЕЛОРУССКОМ
ТЕЛЕВИДЕНИИ**

ИДЕНТИЧНОСТЬ «НА...». ПЕРФОРМАНС НАРОДА / НАЦИИ НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

*Когда ты смотришь в бездну,
бездна смотрит в тебя.*

Ф. Ницше

*Не только ты смотришь в телевизор,
но и телевизор смотрит в тебя.*

Ж. Бодрийяр

С чего начинается родина?

С картинки в твоём телевизоре.

Точнее — с «картинки» на телеэкране, но вовсе не в букваре.

Именно так сегодня должен быть скорректирован ставший уже традиционным тезис о важности процессов визуализации в системе советского патриотического воспитания, который был вполне правомерен в период наибольшего распространения книжно-печатной продукции. Однако он уже не соответствует специфике современной ситуации при явном преобладании аудиовизуальных и электронных средств информационной связи, в том числе и в области образования, хотя тем не менее по-прежнему не подвергается сомнению приоритет визуальных образов над письменно-печатными формами коммуникации. Поэтому вовсе не случайно, что в результате активной информационной политики двух республиканских телеканалов БТ-1 и ОНТ, внедривших в массовое сознание новые образы Беларуси, сегодня мы имеем возможность сравнивать совершенно разные телевизионные имиджи нашей республики. Это могут быть преисполненные галлюциногенного вдохно-

вения пейзажи болот и лесов, населенных редкими, исчезающими видами растений, животных и насекомых, — как образы матери-природы, взывающей к нам с мольбой о помощи посредством социальной рекламы. Или, наоборот, это может быть вызывающий прогрессистский восторг гиперурбанизированный ландшафт в духе масштабных застроек новых кварталов в столичных микрорайонах. В конце концов, это может быть все что угодно, так или иначе соотносимое с образом нашей страны, независимо от накладываемого государством вето на саму возможность установления референции в этой сфере и фиксацию имени «Беларусь» по отношению к произвольно выбираемым объектам.

Но, безусловно, наиболее впечатляющим, приобретающим эпическую мощь и размах на правах официальной атрибутики образ Родины предстает перед многомиллионной телеаудиторией в видеороликах на мотив государственного гимна Республики Беларусь, демонстрируемых в начале и при завершении трансляций на каналах БТ-1 и ОНТ. Именно здесь, возведенные в ранг государственной символики (посредством национальных флага и герба), образы родины становятся в сознании нации «монументальными и незыблемыми» и могут рассматриваться в качестве одного из самых удачных образцов пропагандистского влияния на процессы формирования коллективной идентичности. Особую значимость в данной ситуации приобретают исследования специфики социально-психологических и культурных механизмов формирования национального самосознания, в числе которых безусловным приоритетом обладают средства массовых коммуникаций. Сегодня, когда информация становится главным стратегическим ресурсом, именно масс-медиа играют решающую роль в образовании коллективных представлений, формировании общественного мнения и структурировании массового сознания в целом. В связи с этим особый интерес отечественных и зарубежных исследователей вызывает феномен телевидения, которое в силу своего распространения, а также комплексного, интегративного характера, объединяющего характеристики других средств коммуникации (печати, радио, кинематографа), обладает наибольшим эффектом

влияния на публичную сферу [13]. При этом телевидение может рассматриваться не только как технический инструмент манипуляции общественным мнением, но и как специфическая социальная технология, позволяющая реализовать проект унификации информационного (социального) пространства на основе некоего «воображаемого» единства и согласия в обществе [15].

Именно такого рода проект осуществляется в данное время на белорусском телевидении посредством демонстрации указанных видеороликов с национальной символикой при исполнении государственного гимна Республики Беларусь. Подобная телевизионная продукция используется в качестве «заставок», задающих формат трансляции и сам режим работы указанных каналов, а также их содержательную и тематическую ориентацию на укрепление государственной идеологии. Однако этим функциональный диапазон данных «видеоклипов» не исчерпывается, и дальнейший анализ особенностей организации их визуального материала должен показать возможности его использования в качестве определенной социальной технологии, позволяющей произвести «сборку» различных социальных представлений о национальной идентичности и тем самым сконструировать ее как единое целое. Перефразируя Бенедикта Андерсона, можно сказать, что соединение идей «пост(нео)социализма» и современных технологий визуализации создало предпосылки для отхода от последствий «печатного капитализма» (с романом и газетой как основными типами массовой коммуникации) и с помощью телевидения «сделало возможной новую форму воображаемого сообщества, базисная морфология которого подготовила почву для современной нации» [1, с. 69], точнее – для конструирования ее образа в процессе репрезентации нации как *вида* «воображаемого сообщества».

Именно с этой целью создается экранное зрелище, в котором образ нации представлен как некое шоу или «спектакль» (Ги Дебор), необходимый не только для осуществления определенного этапа информационной политики, но и его легитимации в качестве социального проекта по «производству» коллективной идентичности. Данный проект, начало

реализации которого связано с распадом СССР и возникновением на политической карте мира суверенной Республики Беларусь, был инициирован белорусским государством в силу необходимости обозначения им своей собственной позиции в качестве субъекта международных отношений. Этот проект сразу оказался в ситуации конкуренции с двумя предыдущими гранд-проектами белорусской идентичности и поначалу преподносился как альтернатива по отношению к ним. Первый проект, который можно условно обозначить как *генетический*, разворачивался в качестве возможности обоснования генезиса национальной идентичности, начиная с Великого Княжества Литовского и в условиях дальнейшего формирования европейских наций, одной из которых в рамках данного проекта и могут считать себя белорусы. Второй проект, связанный с возникновением СССР и господством марксистской идеологии, в которой субъектом исторических и социальных изменений считается класс, а не нация, стимулировал формирование над- или транснациональной коллективной идентичности в условиях «советского интернационализма». Этот проект стал *модернизационным* по отношению к предыдущему и выдвинул на первый план понятие народа как общности, стирающей национальные различия и межклассовые противоречия.

В 1991 г. достижение суверенитета инициировало поиск четкой позиции и самоопределения Беларуси не только в качестве автономного государственного образования, но и единой коллективной общности. Однако необходимость осуществления конкретной стратегии формирования национальной идентичности стала осознаваться далеко не сразу и поначалу ограничивалась лишь проблемой выбора: воспользоваться ли каким-то из двух предыдущих проектов или же создавать абсолютно новый? Решение этого вопроса затянулось на более чем десятилетний срок, в течение которого руководство республики никак не могло определиться со своей позицией и внятно обосновать необходимость формулировки «национальной идеи». И лишь появление на первом национальном телеканале ролика с исполнением государственного гимна Республики Беларусь в духе советских традиций, казалось, позволяет нам окон-

чательно расставить все точки над «и»: налицо *реанимация* советского проекта, в котором место «советского народа» занимает «белорусский народ», призванный объединить в себе все нации и народности в границах собственной территории.

В данном клипе государственный гимн исполнялся большой группой людей под аккомпанемент военного оркестра зимним вечером на склоне холма у Кафедрального собора города Минска. Телевизионная камера медленно проезжала вдоль первого ряда исполнителей, показывая их лица крупным планом или произвольно выхватывая отдельных персонажей, которые не выделялись каким-то особым образом: это однородная, недифференцируемая толпа в темной одежде, не позволяющей подчеркнуть какие-либо уникальные отличительные признаки составляющих ее индивидов. Здесь речь шла скорее о массе, нежели о народе, поскольку никакие национальные признаки не были представлены, а имелись лишь флажки в руках у людей как символы их государственной принадлежности. Такой подход в визуальной репрезентации народного единства, вероятно, был сочтен неуместным, поскольку вскоре появился новый вариант — второй видеоклип, где исполнение гимна происходит в ярко освещенной студии, исполнители четко дифференцированы по национальным и сословным признакам благодаря своей одежде (национальные костюмы большинства народностей, проживающих на территории республики), в результате чего они воспринимаются как представители различных культур и национальных меньшинств, составляющих основную часть населения Беларуси. Кроме того, наличие разных возрастных и половых групп, семейных и профессиональных сообществ, которые представлены здесь достаточно четко, позволяет увидеть в данном варианте белорусской нации образ гетерогенной мультиэтнической общности, неоднородной по своему составу.

В таком варианте визуальной репрезентации, который можно считать образцовым, наиболее аутентичным и едва ли не дословным вариантом «экранизации» текста гимна, современная Беларусь предстает как наследница советской доктрины интернационализма, поскольку она вмещает в себя, помимо бе-

лорусской нации, также и другие национальности: русских, украинцев, поляков, евреев и пр. Поэтому в данном случае речь идет, скорее, о формировании визуального/виртуального образа не нации, но *белорусского народа*, в котором сами белорусы являются лишь одной из многих этнокультурных групп, на правах одного из членов «працавітай, вольнай сям’і», входящей в «народаў братэрскі саюз». Подобного рода «пилотная» телеверсия исполнения государственного гимна стала закономерным итогом стратегии реставрации советского наследия, которая вполне очевидно проявляется в тексте самого государственного гимна Республики Беларусь и составляет его идейную основу, не позволяя нам забыть о прошлом и способствуя его эксплуатации нынешней властью в качестве символического ресурса для обоснования своей социальной и национальной политики.

При этом «продвигаемая» на белорусском телевидении «советская тема» как «область нормативного единства “всех”» вводится в залоге ее потери, в модальности прошлого, ностальгических воспоминаний об утраченном и вины за эту утрату — своего рода сплочение через отсылку к отсутствующему. Избавление от неприятного чувства раздвоенности и неуверенности, потери ориентиров и себя самого в подобной ситуации возможно, если негативные значения ответственности за случившееся переносятся на образы чужих, соблазнительей, врагов, а позитивное восстановление связи со “всеми”, с целым воплощается в фигуре воображаемого “спасителя”. Символическая (мифологическая) функция избавителя, фигуры в своих истоках архаической, характеризующей традиционное или традиционалистское сознание, собственно, и состоит в устранении угрозы вторжения в мир, жизнь, сознание социума и его членов чего бы то ни было чуждого и чужого» [7, с. 225]. Поэтому за «веселыми картинками» разборок с оппозицией (а также с американцами как «пособниками оппозиции»), демонстрируемыми белорусским телевидением, постоянно ощущается неясное, но вполне осязаемое присутствие фигуры Президента Беларуси, выступающего гарантом ста-

бильности и спокойствия нашей жизни на всех каналах местного телевидения.

Вместе с тем, несмотря на достижение цели и, казалось бы, успешную реализацию политики визуального представительства в телевизионном имидже белорусского народа различных наций и народностей (причем именно так, как об этом и описывается в самом гимне), в варианте исполнения гимна от БТ-1 остается нерешенной проблема, связанная с тем, что в условиях современной культуры «наше ухо сегодня уже испорчено либо мелодичностью, либо поп-ритмами и не воспринимает народной музыки, которая возвышала и объединяла людей ритмом, а также вооружала против наркотического опьянения мелодией. Героическая тональность разрушается в наше время. Требуется новый баланс ритма и мелодии, ибо тот, кто его не найдет, не сможет совершить ничего героического» [9, с. 506]. Однако решению этой сверхзадачи препятствуют возникающие чисто технические затруднения, связанные, скорее, с особенностями именно такой стратегии визуальной репрезентации. Они обусловлены спецификой использования человеческих ресурсов и при демонстрации на телеэкране сразу становятся очевидны: актеры могут не справляться со своей ролью, лишь имитируя пение и не вовремя открывая рот, двигают глазами вслед за бегущей строкой или вообще не делают этого, забывая при этом слова, и т.д.

При этом сразу становится очевидным, насколько добросовестно (профессионально) человек справляется с отведенной ему ролью исполнителя гимна. Ведь непосредственно перед ним (прямо за спинами оркестрантов, стоящих лицом к певцам) был поставлен большой экран, на котором транслировался текст гимна крупными буквами. Исполнители сразу оказывались в ситуации неопределенности, где от их выбора зависела убедительность создаваемого образа как имиджа нации, а значит, и успех всего проекта в целом. Выбор же заключался в том, чтобы следить за движением «бегущей строки» (точнее, появлением новых слов на экране) и прилежно петь, *полностью повторяя* подсказку «телесуфлера», либо игнорировать ее и *петь самому*, полагаться на собственную память, рискуя в какой-то момент забыть слова и

сбиться с общего ритма. Ответственность превалирует над компетентностью и подавляет ее: малейшее изменение в направлении взгляда (движении глаз, следящих за буквами) сразу становится заметно, любое колебание и сомнение воспроизводится крупным планом, транслируется по телеканалу на всю республику и компрометирует мероприятие в целом. Если случится сбой, публика уже не сможет доверять увиденному, рассматривая певца всего лишь как статиста — случайного человека, не соответствующего исполняемой роли, взявшегося за исполнение столь ответственного дела и даже не удосужившегося выучить слова гимна. Возникает скептическая отстраненность, провоцируется неверие в пафос всеобщего единства, который призван объединять не только показанных людей, но и тех, для кого они поют. Ведь «героические песни — своеобразные монументы великим людям — образовывали соносферу, соединяющую людей. Современная музыка — это голос сирен, а не муз. Наоборот, песни о героях обращены к последующим поколениям, это призыв героев к своим потомкам. Ухо, благодаря героической песне, прислушивается к зову бытия. Лейтмотивом гимнов являются магические такты и звучания, сохранившиеся в первичной памяти. Эти архаические волшебные мелодии были зовом небес. Повторяя их, я сам начинаю звучать и я такой, как я звучу... Песня — это обещание, в ней звучит мир» [9, с. 503–504].

Видимо, с учетом этих принципиальных недостатков, которые никоим образом не могут быть устранены окончательно и указывают на «тотальный кризис» репрезентации, превращающий ее в симуляцию, создавался видеоролик на другом канале белорусского телевидения. В новом варианте представлена совершенно иная, альтернативная версия исполнения государственного гимна Республики Беларусь и решаются сразу две ключевые задачи: во-первых, отказ от политики *репрезентации* как таковой (с ее заменой на режим радикальной *символизации*) и, во-вторых, отказ от «народного» с последующей возможностью перехода к «национальному». Так появляется ролик ОНТ, где основной акцент делается на работе с национальной символикой, а группа актеров в роли профессиональных певцов-«исполнителей гимна» не

используется вовсе. В качестве основных средств визуализации здесь выступают фрагменты государственного герба Республики Беларусь (звезда, знамя, колосья пшеницы, гроздь льна и клевера, претерпевающие ряд метаморфоз в режиме плавного движения при изменении ракурса видения). В структуре данного текста можно выделить достаточно четко эксплицируемое соотношение вербального и визуального компонентов в виде нескольких основных сегментов. Так, в период звучания всего первого куплета гимна нам демонстрируется государственный герб Республики Беларусь, однако целиком представленный в одноцветном, «позолоченном» варианте. Все детали его рельефа равномерно покрыты золотой краской, что еще больше подчеркивается крупным планом чуть позже, когда в начале исполнения припева происходит плавное движение верхней части герба по диагонали в левую часть экрана и далее, за пределы видимости. Постепенно он сменяется столь же крупно демонстрируемой верхней частью наконечника древка, на котором развевается государственный флаг Республики Беларусь, в свою очередь сменяемый вновь уже уменьшенным вариантом герба, плавно отодвигаемым в правую верхнюю часть телеэкрана.

Второй сегмент данного текста составляет красная звезда, показанная средним планом и медленно вращающаяся вокруг своей оси в течение всего второго куплета. Во время второго припева она заменяется на «микс» из верхней части герба, его полного изображения и наконечника флага, а под аккомпанемент третьего куплета начинается третий сегмент, в котором осуществляется «сборка» уже «канонической» модели герба в полноцветном варианте: красная звезда постепенно обрамляется лепестками цветущего льна и зелеными побегами клевера, сквозь которые «прорастают» золотистые колосья пшеницы, завершающие процесс «озеленения» золотого герба. При этом покрывающиеся свежей зеленью позолоченные атрибуты государственности представлены в различных ракурсах в процессе постепенного увеличения отдельных частей и уменьшения целостного изображения, что позволяет предельно детализировать сам процесс трансформации.

Таким образом, основным конститутивным элементом визуальной составляющей данного сообщения, его базовым символом в качестве центрального элемента всей смысловой конструкции становится звезда: в первом и втором сегментах она выступает в качестве основного элемента герба, во втором куплете демонстрируется как автономный образ, а во время исполнения припевов включается в состав наконечника флага, обрамленная в его верхней части каплевидной золотой рамкой. Именно наличие в видеоролике звездной символики (которой отведено все же крайне незначительное место в самом гербе, где на ее долю приходится не более десятой части общей поверхности всего изображения, а на государственном флаге для нее места не нашлось вовсе) позволяет с достаточной долей уверенности говорить о явном присутствии советских мотивов в данном варианте визуализации белорусского гимна, что подтверждается и на официальном уровне [6, с. 21]. Красная звезда становится здесь кодом символической маркировки («стигмой» или «клеймом» нашей сопричастности советскому прошлому), активизирующим представления о «народе», но в то же время выступает в качестве универсального символа, использование которого с позиции Э. Геллнера можно трактовать как стремление к унификации и деконтекстуализации социальных практик при переходе от межличностной к массовой коммуникации, что и подготавливает почву для возникновения национализма [5]. В результате возникает существенная проблема на концептуальном уровне, связанная с противоречием между визуальным и вербальным аспектами репрезентации: созданный образ совершенно очевидно превышает объем понятия нации, раздвигая семантические границы «национального» и обращаясь к «народному» через отсылку к «советскому», но при этом провоцирует его осмысление в контексте национальной проблематики, реализуя стратегию не репрезентации, но символизации. «Символизация» здесь предстает в качестве высокотехнологичного метода, очищенного от антропологического материала, что позволяет обойтись минимальными средствами при переходе к экономному режиму визуализации и избежать вопросов

об «адекватности» выбранных актеров, их соответствии роли «представителей белорусской нации», успешном или карикатурном исполнении этой роли, а также прочих издержек, неизбежно связанных с «человеческим фактором».

Главное же достижение ОНТ заключалось в том, что канал предъявил сам текст государственного гимна Беларуси, выводя его на телеэкран в режиме титров (как это делается в популярном у непрофессиональных любителей пения аттракционе «караоке»), и тем самым заставил ощутить себя в качестве исполнителей гимна уже непосредственно самих телезрителей. Специфика этого процесса заключена в том, что в нем стираются различия между «я», «мы» и «они», поскольку «при размытых границах происходит идентификация с местом представления» [10, с. 217]. Это означает, что идентификация происходит («случается») именно там, где случается («происходит») репрезентация. Поэтому мы можем осознать себя коллективным целым/телом только там и тогда («здесь и теперь»), где и возникает данное событие — «спектакль» нации/народа. И в нашем случае это становится возможным в момент («во время») трансляции по телевидению видеоклипа о (в) процессе исполнения гимна. Однако когда «я» смотрю (по первому национальному телеканалу), как «они» поют, то все «мы» еще не становимся единой нацией, поскольку «я» осознаю если не дистанцию, то хотя бы различие между «собой» как зрителем и «другими» как исполнителями, а потому в состоянии противопоставить себя им. Но когда «я» читаю текст, мелькающий на телеэкране по ОНТ (а теперь и БТ), то невольно занимаю позицию исполнителя гимна, даже не считая себя таковым, фактически становлюсь им и за счет этого приобщаюсь к перформативной коллективности народа или нации, ее виртуальной и симулятивной целостности непосредственно в момент телетрансляции. «Моя» автономная идентичность похищена масс-медиа и присвоена коллективным носителем национальной «автохтонности» посредством символической проекции в виде «картинки» на экране.

В таком случае исполнители гимна и телезрители как определенные социальные группы, подвергнутые

в рамках «господствующей идеологии» направленному символическому кодированию («стигматизации»), становятся заложниками логики, ориентированной на то, чтобы «стигматизированные группы принимали свои стигматы за знаки своей идентичности» [4, с. 229]. Так происходит конструирование образа «народного/национального» единства как некоего «продукта воображения», что предполагает реализацию определенной стратегии «торможения» процесса идентификации на следующих этапах:

– *смена ракурса* (отказ от «антропологического объективизма» для создания «символического универсализма»);

– *присвоение взгляда* (переход от взгляда со стороны Другого ко взгляду самого участника события, непосредственно вовлеченного в процесс исполнения гимна);

– *похищение идентичности* (среди множества возможных ролей выбирается одна и осуществляется принудительное отождествление с ней).

В итоге позиция «взгляда извне» (зрителя как стороннего наблюдателя, безучастного к происходящему) подменяется/отождествляется с позицией «взгляда изнутри» (непосредственного участника в качестве исполнителя гимна) и может расцениваться как идеологическое принуждение к фиксированной идентичности.

При этом возможность идеологического конструирования четко фокусируемой «точки зрения», присущей той или иной социальной позиции, обеспечивается тем, что «в определенном смысле мир социального раскрывается как мир представлений. Представление есть образ чего-либо в сочетании с кредитом общественного доверия к этому образу; признание образа равносильно признанию обозначаемого. Представление можно описать как: (1) отражение в сознании людей дифференциаций общества, в котором они живут; подобные представления организуют схемы восприятия, оценки, принятия решения, иначе говоря, не только отражают социальные отношения, но и структурируют социальную практику этих людей; они «функционально задействованы»; (2) символическое – через те же образы – предъявление обществу своей социаль-

ной позиции, борьба за «свой образ» и, значит, за признание своего общественного положения; такое представление можно назвать «созданием образа»; (3) «вхождение в образ», в «уже созданный» образ, то есть институционализованные формы представления в индивиде признаваемого обществом социального качества; это то, что делает его «представителем». В такой несколько неожиданной перспективе социальную позицию допустимо рассматривать как непосредственный продукт борьбы представлений — представлений тех, кто представляет свое социальное качество, и представлений тех, кто имеет власть квалифицировать, верить или не верить. В таком случае социальная позиция предстает как объективизация общественного доверия к навязываемым обществу представлениям» [12, с. 77].

В результате «отношения между индивидами и группами, поведение, мотивации не просто *непостижимы* для нас, но *невозможны сами по себе* вне категории воображаемого» [8, с. 181]. Идеологическая «интерпелляция» становится тем единственно возможным эмоционально насыщенным фоном, на котором удастся разыграть единство и целостность нации или народа как универсального конструкта коллективного воображения. При этом публика вовлекается в действие и «спонтанно» разыгрывает спектакль «народ/нация», участвуя в нем уже одним лишь фактом своего соприсутствия в качестве телеаудитории, «поскольку социализация повсеместно измеряется именно количеством получаемой информации. И тот, кто уклоняется каким-либо образом от получения информации, полагается асоциальным» [3, с. 42]. Именно визуализация своего отражения посредством телевидения позволяет достичь аудитории полной самореализации и «совпасть» с собой, обозначив воплощение своего «Я» в присутствии «Другого» на телеэкране. Зрелище народа/нации как представление или спектакль в данном случае является, вероятно, единственной возможностью «организации интересубъективности» на столь высоком уровне во взаимоотношениях между агентами социальных практик, целиком локализованной в пространстве символической репрезентации (артикуляции) и претендующей на эффективное функ-

ционирование механизмов социального контроля и управления.

Такой прорыв не мог не оказать своего влияния на конкурирующий телеканал, и вскоре БТ делает ответный ход: в эфир выходит новый (уже третий по счету!) ролик, созданный по принципам «радикального монтажа» и формально представляющий собой настоящий видеоклип. В него вошел традиционный набор «картинок» на темы Беларуси (аист в небе, комбайн в поле, ветераны на параде и т.д.), которые представляется вполне возможным также подвергнуть процедуре сегментации, но уже в составе определенных тематических блоков. Так, достаточно четко вычлняются такие сегменты, как сопровождающий исполнение первого куплета «технократический» блок, куда включены образцы технических достижений, в основном в области тяжелого машиностроения (комбайны, тракторы «Беларус», колонна грузовых «МАЗов» на параде, сталелитейный цех); при исполнении второго куплета возникает «военный» блок (барельеф на обелиске минской площади Победы, театральная постановка «Площадь Победы», группа ветеранов на параде, хроника военного времени и т.д.). Далее появляется тема мирного времени, развлечений и досуга (эпизоды музыкального фестиваля «Славянский базар» в Витебске и фестиваля национальных культур в Гродно), затем идет «исторический» блок с видами Несвижского и Мирского замков, а его сменяет блок «спортивный», посвященный участию белорусских спортсменов в летних Олимпийских играх 2004 г. (делегация на церемонии открытия игр, спортсмены, добившиеся титула олимпийского чемпиона, флаги над стадионом) и пр. Эти блоки разграничиваются «классическими» эпизодами с парящим в небе аистом, «модернизационным» аналогом которому выступает другой эпизод, не менее часто возникающий в промежутках между блоками и дезавуирующий устойчивый мотив решительной победы и на атмосферном фронте. В данном эпизоде альтернативой белорусской флоре и фауне служит вертолет с национальным флагом, открывающий «воздушную часть» военного парада в 2004 г., посвященного шестидесятилетию освобождения Беларуси. Следуя этой логике, в следующем

варианте «экранизации» гимна должна возникнуть тема покорения космоса, тем более что такие притязания (запуск белорусского спутника на околоземную орбиту) уже неоднократно озвучивались властью, свидетельствуя о ее стремлении выйти из (воз)душного в без(воз)душное пространство.

Таким образом, тематические вариации образов, представленных как визуализация государственного гимна на БТ-1, организуются весьма произвольно и «скрепляются» воедино лишь наличием текста гимна, который также подается в караоке-режиме. В итоге теперь оба канала перешли на визуализацию/вербализацию текста гимна Республики Беларусь в режиме работы по принципу «караоке», хотя его техническая реализация в том и другом случае существенно отличается: на ОНТ представлен вариант, аналогичный показу титров, завершающих кинофильм, где указываются имена всех, кто так или иначе принимал участие в его создании (актеры, продюсеры, технические работники и пр.), причем «подсказка» работает в виде «бегущего огонька», подсвечивающего нужное слово именно в тот момент, когда его надо петь, а на БТ «караоке» реализован в виде отдельных строк гимна, последовательно возникающих на телеэкране и сменяющих друг друга в процессе их исполнения. Почему же именно такая форма представления государственного гимна (в виде караоке) стала преобладающей на обоих белорусских телеканалах?

Ответ, вероятно, заключается в том, что, «будучи изначально мазохистски окрашенным развлечением для перегруженных работой, живущих в постоянном стрессе японских бизнесменов, караоке стало всемирно распространенным видом перформансного искусства с участием зрителя, распространившись по миру подобно эпидемии» [2, с. 142]. Точно так же и мы в процессе исполнения гимна должны забыть о тяготах повседневности и, озвучивая мелькающие на экране слова, «раствориться» в патриотическом экстазе единения со всей поющей аудиторией. Более того, петь в данном случае даже не обязательно (а то и недопустимо, поскольку пение разбудит соседей, ни о чем не подозревающих и мирно спящих в столь ранний или поздний час, приводя к нарушению

общественного порядка). Достаточно лишь прочитать (и даже мельком взглянуть, «пробежать взглядом») несколько строк, и этого уже достаточно для виртуального приобщения к перформативно организуемой общности всего белорусского народа, поскольку подразумевается, что каждый из нас в этот момент делает то же самое. Ведь любая массовая аудитория формируется именно в тот момент, когда подключается к источнику сообщения и существует в качестве таковой лишь в процессе потребления информации, транслируемой по данному каналу. Именно в этот момент она объединяется в единое целое и существует в режиме «перформативного» образования, реализуя самим фактом своего возникновения некоторый акт перформанса.

Понятие перформанса наиболее востребовано в сфере современного искусства, где под ним понимается акция-представление, проводимое публично одним либо несколькими исполнителями (перформерами) в присутствии зрителей, которые зачастую также могут вовлекаться в действие. Перформанс требует наличия более или менее четкого сценария (или, по крайней мере, определенной предъявляемой концепции или идеи), а также единства времени и действия, поскольку он осуществляется всегда «здесь и сейчас», в данной конкретной ситуации и особой атмосфере, объединяющей исполнителя и зрителей на волне эмоционального, иногда — экстаического воодушевления. Использование измененных состояний сознания сближает данный вид деятельности с архаическими шаманскими практиками и традиционными спиритуалистическими ритуалами. Осуществляемая акция, как правило, фиксируется с помощью кино- и фототехники и в дальнейшем может быть использована в качестве архивных материалов либо демонстрироваться также как особого рода представление, отдельный перформанс, требующий соответствующего восприятия, но не предполагающая непосредственного участия зрителей. В случае с белорусским телевидением и осуществляемым им перформансом на уровне национального самосознания мы имеем дело именно с такого рода «вторичной переработкой» ситуации, которая, однако, подается как уникальная и воспринимается каждый

раз заново. Она требует постоянного воспроизводства для устойчивого закрепления создаваемого образа — ведь, как точно подметил Эрнст Ренан, «жизнь нации — это ежедневный плебисцит».

В результате, выступая как телеаудитория, в процессе просмотра видеороликов государственного гимна Беларуси мы вовлекаемся в провокативно задаваемую ситуацию, которая моделируется нормативно, но воспринимается перформативно. Трансляция гимна не просто побуждает нас к самоопределению, осознанию себя единой общностью, приглашая принять участие в обсуждении предлагаемых целей или совместно создаваемых ценностей. Она делает это, не мотивируя результатом своего действия, но, скорее, соблазняя возможностью непосредственного участия в нем, которое воспринимается тем не менее как опосредованное, а потому не требующее никаких дополнительных усилий. Чтобы принять участие, не нужно *действовать* — скорее, нужно *не действовать*. Ведь в современных условиях «действователю стало почти невозможно не вызывать взаимодействия. Даже молчание или невмешательство “обставляется” смыслом, толкуется, а последствия этого бездействия относятся на счет действователя, так как они тоже могут считаться вмешательством» [11, с. 72]. И для этого не требуется никакого волевого усилия: вполне достаточно просто оставаться в роли пассивного потребителя информации с экрана и не переключаться на другой канал, не выключать телевизор, одним словом — не трогать кнопку.

Таким образом, мы имеем дело с перформативно реализуемой идентичностью, которая конструируется в режиме караоке при осуществлении процессов просмотра-чтения-пения в рамках трансляции гимна. При этом образ народа/нации, предложенный нам белорусским телевидением в виде перформанса, предполагает, во-первых, что каждый из нас независимо от нашего желания является непосредственным участником разыгрываемого спектакля; во-вторых, ощущает себя частью коллективной общности, солидаризируясь с остальными исполнителями и разделяя с ними ответственность за продолжение шоу, а в-третьих, принимает на себя определенную роль и

соответствующие ей обязательства, включаясь в игру по заданным правилам. Вместе с тем предлагаемая нам идентичность отягощена явной неопределенностью своей позиции и проявляется как «мерцающая» идентичность — то ли это «белорусский народ», вмещающий в себя все нации и народности, проживающие на данной территории, то ли «нация белорусов», титульно доминирующая над всеми остальными этническими группами в данном регионе.

Перформативный характер такого рода коллективной идентичности проявляется также и в том, что она может быть локализована лишь «здесь и сейчас», в конкретном месте и времени, вне и помимо которых ее просто не существует. Другими словами, мы осознаем себя единым народом или нацией, пока работает телевизор. Тем самым предполагается возможность реализации проекта «дистанционно управляемой» идентификации в объеме территории, на которую распространяется влияние масс-медиа, точнее — в объеме полного вещания на волнах аудио- и видеосигнала каналов БТ-1 и ОНТ при осуществлении телевизионной трансляции в расчете на охват как можно большей, «потенциально массовой» аудитории. Будучи же реализованным в масштабе республики, данный проект опирается на фантазматическую («воображаемую») объектность, создаваемую в условиях квазитопологии и псевдо-темпоральности. «Воображаемое» здесь фактически означает «конец репрезентации», точнее — невозможность ее осуществления ни в какой иной форме, кроме политической стратегии: нет никакого объекта отображения (народа или нации как таковой), его еще только предстоит создать как проект, который и может быть реализован в виде перформанса.

Получаемое в итоге воображаемое симулятивное образование можно условно обозначить как «идентичность «На...» по аналогии с известным «generation “П”» В. Пелевина. В такой номинативной конструкции идентичность каждый раз будет пониматься по-разному в зависимости от изменения ракурса видения и способности ее понимания, но при этом постоянно (по-)ссылаться на три буквы, составляющие ее смысловую основу при переходе («мерцании») от «народа» к «нации». В качестве пре-

словутых трех букв соответственно будут выступать «..род» в случае «белорусского народа» и «..ция» в случае белорусской нации. Остается лишь наладить этот механизм коллективного самосознания от на(рода) к на(ции) как «переключатель» при смене режима идентификации, чтобы можно было одним щелчком осуществлять процедуру опознавания самого себя через соотнесение с «на...» в зависимости от ситуации.

Таким образом, регистр возможностей представления существенно расширяется за счет последовательной смены (подмены) не только самого объекта, но и технологических режимов, или техник представления: вербальный текст становится визуальным, а графический режим репрезентации (чтение) заменяется акустическим (пение). И это совершенно не случайно: именно пение (караоке) как акт перформанса объединяет даже атомизированную (индивидуализированную) аудиторию, образуется «перформативное социальное» (Р. Хойслинг) и происходит телегенез нации как путь к преодолению разобщения массовой аудитории, ее мобилизации для создания «новой коллективности», компенсирующей утраченную советскую коммунитарность. В таком случае «условием образования Я является не отражение в зеркале, а слуховой, вокальный образ. Слушая песню, человек заключает пакт со своим будущим, принимает и ждет другого как друга, ожидание встречи с которым и подогревает музыка. Ортопедия гимна состоит в призыве к сверх-Я. Многие мечтают о выступлении на больших площадках именно потому, что надеются на такую встречу. Побеждает тот, кто исполняет свой гимн» [9, с. 507].

Интересно, что на БТ гимн первоначально воспринимался лишь как декорация или музыкальное сопровождение процессов визуализации, выступая в качестве символического средства репрезентации самого белорусского народа как единой, хотя и разнородной общности. Затем после показа ролика по ОНТ антропогенный антураж на первом национальном телеканале оттесняется на задний план, сменяется интроспективной проекцией государственной символики с внешнего (теле)экрана на внутренний «экран» сознания. И теперь и на БТ, и на ОНТ ре-

презентируется (визуализируется) лишь сам гимн в декорациях герба и флага Беларуси. Теперь это единственный объект репрезентации, а нация и народ становятся продуктом «чистого воображения». При этом ОНТ предлагает стратегию *«визуальной интериоризации»*, в процессе которой мы должны «войти внутрь» символа (государственного герба) и полностью раствориться в нем под звуки гимна, одновременно растворяя его в нашем «я». Это проект тотальной символизации коллективного сознания, его переплавки в «на...ое» в процессе непрерывного и торжественного заполнения пустоты «чистой формы» герба. Путем медитации на отдельных фрагментах символа мы должны осуществить их ментальную сборку в единое целое и за счет этого наполниться животельной полнотой самосознания, — энергией жизненной силы, от которой зацветут колосья пшеницы, льна и клевера на гербе, смягчая казенный блеск позолоты и намекая на скорое наступление эпохи изобилия и процветания.

БТ, наоборот, предлагает политику *«экстраполяции субъективности»*: вынесение «внутреннего» вовне, его закрепление и символическую фиксацию в рамках коллективных представлений о сущности народного или национального как множественности возможных интерпретаций. Однако, поскольку из кадра исчезает «демонстративное представительство» различных наций и народностей, само понятие объединяющего их «народа» ставится под вопрос и появляется возможность возрождения «национального». При этом диффузную локализацию гетерогенных субъектов идентичности телеканал заменяет фрагментацией отдельных образов в формате видеоклипа и на таком материале, который просто невозможно поместить в рамки какой-либо единственной и неповторимой версии. В результате универалистское представление о групповой солидарности производится и воспроизводится в режиме экс-центричности, реализуясь во множестве образов этноса уже не как совокупности различных народностей, но самых разных типов совместной деятельности — труд и отдых, будни и праздники.

При этом телевизионный проект перформативного генерирования «на...» предполагает «консти-

туирование коллективной идентичности, способной артикулировать связь с многообразными воображаемыми сигнификациями» [14, р. 174], реализованными в различных визуальных образах. Однако интермедialная констелляция образов приводит, скорее, к сингулярному эффекту восприятия всего происходящего на экране как некоей симуляции. Идентичность становится всегда принципиально незавершенной и начинает приобретать характер случайной и непредсказуемой «перманентной» идентификации, что совершенно недопустимо с точки зрения идеологии, предпринимающей все возможные усилия для замены процессов *констелляции* как «(взаимо)сочетаемости» на *интерпелляцию*, понимаемой в данном случае как «взаимозависимость». Однако предоставленных от лица белорусского телевидения в распоряжение телеаудитории символических ресурсов для опознания себя в качестве народа или нации оказывается все же слишком много, они становятся избыточны для эффективного завершения процесса коллективной идентификации.

В итоге «мы имеем дело с разрывом между несколькими уровнями и типами идентификации, поведения, коммуникаций. По крайней мере, между двумя: инструментально-адаптивным повседневным поведением в малых сообществах (семья, друзья, соседи, товарищи по работе) и демонстративно-символическим — применительно к воображаемому большому целому, “обществу”, нации или по отношению к фигурам, представляющим это целое, вышший авторитет, более высокую норму. Это означает, что в качестве наиболее обобщенных и базовых в структуре общества здесь институционализированы (универсализированы, рафинированы и пр.) не практические значения индивидуального действия, самостоятельного достижения как основополагающего социального качества, формы социальности, основания социальных связей и оценок, а символические значения общей и повсеместной (тотальной) солидарности, принадлежности к аскриптивному или квазиаскриптивному целому — территориальному, родовому, кровному, требующие в ответ демонстративной лояльности подчеркнута правильного поведения. В любом случае, эти последние отношения,

их символы, воплощающие их фигуры (например, старшего по возрасту или отца-вождя), жестко отмечены как приоритетные, более высокие, сильные» [7, с. 228–229].

И это можно расценить как неудавшуюся реанимацию советского проекта: несмотря на сохранение внешне «советских» декораций в самой символике белорусской государственности, она теперь не закрепляется за какой-либо конкретной социальной группой или общностью, которая возьмет на себя миссию воплощения в ней духа «нации» или «народа». Неопределенным остается прежде всего сам статус данного типа идентичности, который мы смогли бы достаточно четко опознать как «белорусский». Это перформативная, перманентно развивающаяся («пульсирующая» или «мерцающая» от нации к народу и обратно) идентичность, возникающая непосредственно в точке (топосе или месте) представления. Этот топос и есть «место перед телевизором», в котором позиция зрителя всегда уже ограничена ракурсом видения, но «размыкается» проекцией поливариативности в акте его собственной, «неявной» интерпретации. При всей внешне декларируемой «жесткости» устанавливаемых государством рамок самоопределения внутренне они остаются ничем содержательно не заполнены.

В результате визуальное конструирование национального/народного тождества производится не в формате «единственности» и «уникальности», но, скорее, «множественности» и «неопределенности» или даже «случайности». Несмотря на все идеологические усилия, идентичность как «самость» нации и народа в итоге все же оказывается сомнительна и остается принципиально незавершенной, как бы вывернутой «наизнанку», подвергаясь жесткой бомбардировке частицами из электронно-лучевой трубки кинескопа.

P.S. Не забудьте выключить телевизор!

Литература

1. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. М., 2001.

2. Аппиньянези, Р. Знакомьтесь: постмодернизм / Р. Аппиньянези. СПб., 2004.
3. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция (реферат В. Фурс) / Ж. Бодрийяр // *Философия эпохи постмодерна*. Минск, 1996. С. 32–47.
4. Бурдьё, П. Назначение «народа» / П. Бурдьё // *Начала*. Choses dites. М., 1994. С. 222–230.
5. Геллнер, Э. Пришествие национализма. Мифы нации и класса / Э. Геллнер // *Путь*. 1992. № 1. С. 9–61.
6. Герб, флаг и гимн Белорусской державы. Минск, 2004.
7. Дубин, Б.В. Массовые коммуникации и коллективная идентичность / Б.В. Дубин // *Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры*. М., 2004. С. 217–231.
8. Касториадис, К. Воображаемое установление общества / К. Касториадис. М., 2003.
9. Марков, Б.В. Человек в эпоху масс-медиа / Б.В. Марков // *Информационное общество*. М., 2004. С. 452–507.
10. Пригов, Д.А. Где наши руки, в которых находится наше будущее? / Д.А. Пригодов // *Вестник новой литературы*. 1992. № 2. С. 214–220.
11. Хойслинг, Р. Перформативное социальное / Р. Хойслинг // *Социальные процессы как сетевые игры. Социологические эссе по основным аспектам сетевой теории*. М., 2003. С. 66–83.
12. Шартье, Р. Мир как представление (реферат И. Дубровского) / Р. Шартье // *История ментальностей, историческая антропология*. М., 1996. С. 74–78.
13. Fiske, J. *Television Culture* / J. Fiske. L.; N.-Y., 2003.
14. Kalivas, A. Norm and Critique in Castoriadis Theory of Autonomy / A. Kalivas // *Constellations: an International Journal of Critical & Democratic Theory*. 1998. Vol. 5. № 2. P. 161–182.
15. *Television: the critical view* / Ed. By H. Newcomb. N.-Y., 2000.

СИМВОЛ, «РАБОТА С ПАМЯТЬЮ», МЕДИА-СОБЫТИЕ: ВОЕННЫЙ ПАРАД К 60-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В БЕЛАРУСИ И РОССИИ

Двадцатилетие победы отмечалось в СССР с особой торжественностью и при активном участии власти. 9 мая объявлен выходным днем, Л. Брежнев принимает парад войск на Красной площади, выпущены юбилейные медали, которыми награждаются все участники войны. Если в послевоенное время праздничный статус 9 мая был понижен — например, после сталинского указа 1947 г. он стал рабочим днем, а указом 1948 г. были отменены ежемесячные выплаты за ордена, — то при Л. Брежневе День Победы становится главным праздником страны. Серия ритуальных государственных мероприятий, приуроченных к этому дню, повторяется из года в год: поездки по «следам боевой славы», «минута молчания» и «вахты памяти», выпуск юбилейных медалей и официозные чествования ветеранов, «торжественные линейки» и «сборы» в школах, речь Л. Брежнева, парад и салют с обязательной трансляцией по телевизору. Тогда же помимо идеологической значимости государственные праздники получают семейное и индивидуальное признание: эти планы существования начинает систематически соотносить и соединять входящий в повседневный быт людей телевизор¹.

Брежневский период стал эпохой военных монументов, памятников и музеев, многочисленных книг

¹ Дубин, Б. Будни и праздники / Б. Дубин // Вестник общественного мнения: Данные. Анализ. Дискуссии (Москва). 2003. № 2 (68). Здесь и далее цит. по публикации на сайте: <http://ecsocman.edu.ru>

и фильмов о войне, благодаря чему в коллективной памяти был укоренен образ «парадной войны», который сложился при Сталине. Как пишет Л. Гудков, если в первые послевоенные годы еще существовал разрыв «между некодифицированным массовым, слишком свежим непосредственным и личным опытом войны... и официально-парадной, мобилизационной версией военных событий», то «спустя уже 15 лет — с начавшимся замещением социальных позиций невоевавшим поколением... — стал заметным интенсивный процесс матрицирования массовых представлений о войне»². Кодификация памяти о войне сопровождалась выработкой речевых формул, клише и особой лирически-бюрократической тональности рассказов о военных событиях. «Именно эти процессы стереотипизации дали огромному числу людей свой язык «высоких коллективных чувств», язык лирической государственности, который намертво закрепился впоследствии, уже к середине 1970-х гг., и на котором только и могут сегодня говорить о войне большинство россиян»³.

Современные российские социологические исследования демонстрируют, что в массовом сознании победа в Великой Отечественной войне продолжает оставаться самым значительным историческим событием XX в. Оценивая результаты опросов ВЦИОМ, Л. Гудков и Б. Дубин пишут о том, что День Победы стал единственным праздником, дающим возможность позитивной самооценки россиян и в силу этого ставшим важнейшим элементом коллективной идентификации. Не имея соответствующих соцопросов среди населения Беларуси, все же можно предположить, что война является главным событием истории XX в. и для белорусов: не только в рамках официальной риторики, но и на уровне коллективной памяти о прошлом. В поисках причин массовой сакрализации войны и победы Л. Гудков указывает в своих работах и на те, что могут быть применены к постсоветскому белорусскому обществу.

² Гудков, Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян / Л. Гудков // Неприкосновенный запас. 2005. № 2/3 (40/41). Цит. по: // <http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=30011370>

³ Там же.

Во-первых, это специфическое состояние коллективной исторической памяти, которая не удерживает каких-либо значимых событий из предреволюционных лет. По мнению Л. Гудкова, оно заложено советской школьной историей, согласно которой каждое историческое событие приближало образование советского государства. Однако в массовых представлениях базовая советская идея исторического прогресса была заменена на «хронику фатальных и стихийных несчастий XX века»: коллективизация, война, Чернобыль, распад СССР...⁴ В Беларуси эта ситуация усложняется дополнительным — российским имперским — пластом искажений национальной истории, вычистившим память о прошлом даже на уровне национально-исторической мифологии. В результате здесь пессимистическая модель истории XX в. кажется более проявленной, народные фатализм, протеизм и страх войны — более очевидными.

Во-вторых, это связано с самой природой коллективной памяти, которая не равна сумме индивидуальных воспоминаний: «все пережитое частным человеком, прежде всего — нерелексивное страдание, уходит в никуда, если только оно не подверглось институциональной или специализированной проработке, если оно не пущено на другие каналы культурного воспроизводства...»⁵. Это значит, что коллективная память лишена «памяти», т.е. не может существовать без институализированных механизмов воспроизводства — «специального поддержания и организации “памяти”, ритуалов и инсценировок, разыгрывания военной тематики». В случае с коллективной памятью о войне особую роль играет направленная политика СМИ, постоянно воспроизводящая и закрепляющая «правила» построения военных нарративов. Как и в России, в Беларуси официозная формульность апелляций к Великой Отечественной войне наследует лиро-бюрократическому языку брежневской эпохи — с поправкой на версию «партизанской войны» и более суггестивную формулировку потерь: «погиб каждый четвертый».

⁴ Гудков, Л. Победа в войне: к социологии одного национального символа / Л. Гудков. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 гг. М., 2004. С. 21–22.

⁵ Там же.

В-третьих, механизмы санкционирования и культурного воспроизводства памяти позволяют изжить — «загнать в сферу «коллективного бессознательного» — человеческий страх и память о тяжести военных будней. «От всего этого сегодня прежде всего остается похожее на заклятие: “лишь бы не было войны”, снижающее уровень индивидуальных, частных запросов и претензий к жизни... до минимума социально-пассивного существования»⁶. Сакрализация военных событий оказывается не «работой памяти», «преодолением прошлого», а «работой с памятью», табуирующей саму возможность рационализирующего «проговаривания» самых травматичных и двусмысленных сторон военного опыта (коллорабационизм, насилие над мирным населением, «цена победы» и ответственность советского руководства за миллионные жертвы).

Официальные мероприятия, проведенные в Беларуси и России в связи с 60-летием Победы, с одной стороны, подтверждают, что ритуальный комплекс значений и символов войны полностью перенесен из брежневской эпохи в современность. С другой стороны, в системе «культуры Post» прагматика государственного мероприятия воздействует на население постольку, поскольку становится медиа-событием. Это означает, что оно неизбежно подвергается масс-медиализации, обрастая развлекательными элементами и виртуализируясь. Результаты парадоксального взаимопроникновения двух стратегий солидаризации общества можно проследить на примере телетрансляций белорусского и российского военных парадов, проведенных и показанных по телевидению 9 мая 2005 г.

В комментариях дикторов белорусского парада и речи А. Лукашенко преемственность советского и современного белорусского декларировалась открыто: например, после упоминания о жертвах, принесенных во время войны комсомольцами, диктор тем же торжественным тоном упомянул современных продолжателей дела ВЛКСМ — членов БПСМ (Белорусского патриотического союза молодежи). Размеренная речь белорусских комментаторов строилась на клишированном эмоционально-бюрократическом

⁶ Гудков, А. Победа в войне... С. 38.

языке: упоминание *«страниц героической летописи, неоценимого вклада, беспрецедентного мужества, народной памяти, правды о Великой Отечественной войне, идеи народного единения, уроков истории»* и т.д. напрямую отсылают к риторической традиции брежневских лет. Особого внимания заслуживает активное использование в речи дикторов общих порядков чисел: по ходу действия они назвали количество белорусских солдат в составе Советской Армии, количество партизан на территории Беларуси, количество пленных, количество уничтоженных вражеских штабов, самолетов и эшелонов, а также количество делегаций и парадных расчетов, людей и единиц техники, участвующих в параде (*«Всего в торжествах задействовано более четырех с половиной тысяч военнослужащих, около двухсот шестидесяти единиц техники, сорок один самолет и девятнадцать вертолетов»*).

Риторические перечисления, уравнивающие людей с военной техникой и уничтоженными объектами, указывают на то, что парадное действо по своей сути является игровой реконструкцией социально-государственной иерархии в ее мобилизационной версии: главным зрителем и распорядителем действия является глава государства, на второй ступени иерархии находится министр обороны, на третьей — командующий парадом генерал; затем следуют дисциплинарно организованные «парадные расчеты» и военная техника, противопоставленные неорганизованному коллективному телу зрителя.

Кроме того, идеологическим основанием формулы торжественно-отстраняющих исчислений является принцип соотношения индивидуального и коллективного, определявший политику и риторику советского государства. В соответствии с этим принципом цена отдельной жизни в военных условиях была особенно мала — более того, судя по современным соцпросам россиян, в сегодняшних массовых оценках Великой Отечественной войны «представление о неизбежности массовых потерь и как бы даже “само собой разумеющейся” необходимости миллионных жертв входит в качестве составной части в общий семан-

тический комплекс национального подвига и общего героизма»⁷.

В отличие от белорусских комментаторов парада российские разбавляли традиционные порядки чисел «числами занимательными»: наряду с сообщениями о том, что во Второй мировой войне участвовало 80% населения земли и СССР потерял за те годы десятки миллионов людей, а также вперемешку с упоминанием о пяти тысячах фронтовиков, участвующих в параде, и лидерах более чем пятидесяти государств, сидящих на трибунах, дикторы развлекали зрителя информацией о том, что ЗИЛы-115 прошли с 1982 г. тридцать тысяч километров, мощность их двигателей — двести девяноста лошадиных сил, а управляют ими водители 147-й базы генштаба. Или о том, что в параде 1945 г. участвовали военные не старше тридцати лет и ростом не ниже ста семидесяти шести сантиметров, что рота юных барабанщиков выдает сто двадцать ударов в минуту, а сто тридцать машин с ветеранами движутся со скоростью восемнадцать километров в час десятью колоннами с севера на юг... В стремлении заменить бюрократическую патетику «занимательным» и «удивительным» российские дикторы также перечисляли «удивительные судьбы» сидящих на трибуне ветеранов. Именные «малые истории» строились по единой схеме: чин, Ф.И.О, вид войск, наличие ранений и наград, как долго воевал и на каких территориях — как сказала диктор, *«истории о ветеранах можно продолжать бесконечно»*. Параллельно телезрителям парада сообщили: кличку белого парадного коня маршала Жукова, скорость и марку моторов ЗИЛов министра обороны и генерала, сведения о звучащих маршах и о том, что служебных собак стали приводить в армию с первых дней войны, информацию об офицерских династиях и т.д.

Трансляция российского парада полностью соответствовала формату современного массового телезрелища: идеологическое стало неотделимо от развлекательного, история распалась на дискретный поток образов и нарративов, ритуал «пророс» элементами карнавала. К медиа-формату организаторы

⁷ См.: Гудков, Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян.

парада апеллировали открыто: дикторы подробно рассказали о расположении тридцати двух телекамер, необходимых для «достоверного» отображения происходящего с разных точек зрения. Например, двадцать камер были установлены по периметру площади, одна — на ГУМе, особые ракурсы давали две: камера, установленная на ЗИЛе министра обороны С. Иванова и «летающая» по тросу над Красной площадью. Первая позволяла зрителям увидеть войска буквально глазами министра обороны, вторая — глазами птицы: «точка зрения» птицы трансформировала происходящее на Красной площади по законам авангардной эстетики, превращая парад в движущуюся супрематическую композицию, состоящую из ровных прямоугольников марширующих солдат...

В этом смысле белорусский парад может быть показательным, как показательное плохое формульное кино — когда недостаточно цельно и креативно реализованная формула демонстрирует швы самой схемы. Белорусское парадное действо может продемонстрировать, как сшиваются разрывы между зрелищем и государственным мероприятием, между зрителем-«народом» и совокупностью телезрителей, между частным и мобилизационно-коллективным.

В белорусском параде карнавал стыковался с военным парадом и выставкой достижений народного хозяйства, как вагоны паровоза друг с другом. Прошли войска, грузовик провез молодых людей в серых кепках и ватниках («партизан»), потом «рота почетного караула “Плац-парад”» долго исполняла перед трибуной президента что-то среднее между танцем и построением. Затем выбежали народные танцоры в солдатской форме 40-х годов, за ними потянулись тракторы «Беларусь», комбайны, грузовики и автобусы МАЗ с надписями «60 лет Победы» и платформы с инсталляциями и лозунгами от госучреждений («*Сэрца краіны — магутны аплот. Беларускаі металургічны завод*»). Символом «Беларусьнефти» была маленькая пластиковая вышка, Белорусской академии наук — глобус с орбитами, атом с электронами на железной проволоке, картонная вычислительная техника и надпись «*наука — народному хозяйству*». Потом к трибуне президента вы-

бежала молодежь в красных одеждах и с красными флагами и сложила из тел звезду. За ними юноши и девушки в балльных костюмах и платьях на ходу станцевали несколько балльных танцев (причем первой парой танцевали парень в военной форме 40-х и девушка в белом платье с фатой). Замыкали шествие молодежь в национальных белорусских костюмах и дети с хороводом, нехитрым построением и благодарным приветствием трибуне.

Разрывы между человеческим и формульным зияли через крупные и средние планы лиц, случайно попавших в объектив телекамеры во время съемок белорусского парада: вот сосредоточенное, красное лицо участника парада со стеклянными от напряжения глазами, вот зевающий зритель, вот на трибуне министр обороны что-то бормочет за спиной А. Лукашенко. Дело в том, что операторы и режиссеры российского парада являются более профессиональными медиа-мифологами и оснащены значительно более современной техникой, поэтому телезритель получал цельную «картинку», отсекавшую «случайное». Так, на телеэкран российского зрителя не попало ни одного крупного плана лица участника парада во время шествия — они снимались со спины или общим и средним планами. Зато множеством крупных планов давались серьезные и торжественные лица гостей, — так как официальные лица сосредоточиваются профессионально. Крупные планы лиц ветеранов демонстрировали только их взволнованность и слезы на глазах (только один раз мелькнул кадр с двумя ветеранами, один из которых указывал черным зонтиком на небо и недовольно что-то говорил второму).

Разница между «народом» и реальными зрителями видна в белорусском параде постольку, поскольку он, в отличие от российского, предполагал присутствие населения. В надежде на праздник или на государственное мероприятие, любопытные или незаинтересованные, попавшие сознательно или почти случайно, зрители сидели на скамейках и стояли вдоль парадного шоссе. Камера снова наивно и непредвзято отслеживала их средним и крупным планом. Вот мелькнул человек с небольшим портретом Сталина на палочке, вот сидит грустный и се-

рзезный ветеран с целлофановым пакетом на голове, вот кто-то зевает, кто-то разговаривает по сотовому или между собой, кто-то пытается высмотреть подробности действия, на заднем плане бродят подростки с пивом — риторический народ на самом деле разнообразен, рассеян и рассредоточен, и объединяет его в «народ» только то, что он является зрителем. Значит, видя на экране БТ панорамы рассеянно-заинтересованных людей, пришедших на парад, наше общее «мы» смотрится в зеркало.

Можно предположить, что немалый процент белорусских телезрителей (из тех, кто вообще смотрит парады) наблюдал скорее российский парад, чем белорусский, так как в первом были профессионально «купированы» почти все места, которые могли помешать «скольжению» зрительского взгляда. При этом белорусский парад также позиционировался как зрелище: как гордо сказали дикторы, у населения всей Европы была возможность *«увидеть, как белорусы могут праздновать великие даты своей истории и ценить свое прошлое»*, так как *«грандиозный военный парад и феерическое театрализованное представление»* транслировались по спутнику.

Сопоставление российского и белорусского парадов на День Победы демонстрирует парадоксы государственных стратегий солидаризации общества в постсоветских условиях. С одной стороны, соцопросы показывают, что День Победы является единственной опорной точкой постсоветского национального самосознания — однако идея солидарности народа-победителя моделируется как телезрелище, находящееся в ряду других. Как в целом описывает ситуацию с государственными праздниками Б. Дубин, за всеми оценками советских и постсоветских праздников стоит конфликт между массово-мобилизационной и массово-потребительской моделями социума и культуры, что, в частности, приводит к традиционным пассивным формам «ускользания» граждан от системы: телевизионным приобщением к государственным мероприятиям, проведением выходных в узком семейном кругу на даче или за праздничным столом⁸.

⁸ Дубин, Б. Будни и праздники.

В России День Победы стал символом национальной «великодержавной» самоидентификации — имперская идеологема «особого пути» была реставрирована Сталиным, а после перенесена из сталинской эпохи при посредничестве брежневской в современность. В незнакомой с несоветскими формами имперских амбиций Беларуси великодержавные смыслы, содержащиеся в унаследованных с брежневских времен формулах, становятся утрированно, официально советскими. Например, А. Лукашенко в своей парадной речи говорил об особом пути Беларуси, который представляет собой несение миру Правды. В соответствии с логикой советского двоемирия упоминание о правде актуализировало образ «лживых других» — это те, кто *«допускает домыслы»*, *«перекраивает уроки истории под себя»* и кому парад должен продемонстрировать, что белорусская армия — это *«реальная сила»*. Эту риторическую программу белорусская власть зафиксировала в стольном пространстве посредством приуроченного ко Дню Победы переименования двух центральных проспектов: проспект Франциска Скорины стал проспектом Независимости, проспект Машерова — проспектом Победителей. Первое переименование отбирает лексику у лживого «другого», второе указывает, как правильно понимать «независимость» — как особый советский путь постсоветской Беларуси.

Этот путь особенно сопряжен с риторической формульностью, истоки которой лежат в официозной культуре советских 70-х. Производным этого стиля являются белорусские государственные медиа и связанные с ними практики «общения с народом», включая стиль указов и способы объяснения любых политических событий. Иногда под влиянием риторики находятся и сами политические решения белорусской власти, сутью которых становится верность Стилю, а не политическая логика. Этот стиль воспринимается белорусским электоральным большинством как «само собой разумеющееся», так как является залогом устойчивости мира, напоминая об относительно сытых и спокойных брежневских годах, когда был найден баланс между мобилизационной риторикой и частной жизнью граждан.

2005

ПАРАД ОЗНАЧАЮЩИХ: БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ДНЯ НЕЗАВИСИМОСТИ¹

Торжественные парады и массовые демонстрации перешли из советского прошлого в постсоветское капиталистическое настоящее. Но без изменений смыслов и означаемых не обошлось. Демонстрации и шествия трудящихся трансформировались в проекты уличной демократии, а парады из ритмичной демонстрации милитаристской мощи из-за железного занавеса превратились во что-то более карнавальное и зрелищное. Не существовавший в советское время праздник – День независимости вдруг оказался востребованным на постсоветском пространстве новыми национальными проектами. В этой статье мы пытаемся найти ответ на вопрос о том, как День независимости встроился в белорусский идеологический календарь.

До 1997 г. День независимости отмечали 27 июля – в день провозглашения декларации о независимости в 1991 г. Но после референдума 23 ноября 1996 г. праздник перенесли на день освобождения города от немецко-фашистских захватчиков 3 июля 1944 г. Соответственно, День города и День незави-

¹ Данная работа подготовлена на основе статьи «Конструирование нового пространства. Белорусский опыт визуализации Дня независимости», которая была опубликована в журнале «Палітычная сфера», № 8, 2007, с. 81–93. Работа основывается на аудиовизуальном материале, репрезентирующем два Дня независимости Беларуси (3.07.1997 и 3.07.2004). Парады были записаны на видеомagneтофон во время трансляции в прямом эфире белорусского телевидения.

симости несколько лет отмечались одновременно, но после нескольких лет совместного празднования было принято решение перенести и День города. Теперь День города Минск празднует каждое второе воскресенье сентября. Что и говорить, это довольно странный День рождения города — без привязки и фиксации к конкретной дате. В случае с Минском день рождения носит весьма относительный характер. Дело с том, что официально одобренное и неоспариваемое первое упоминание о городе относится к летописи «Повесть временных лет» («Аповесць мінулых часоў»), в которой говорится о битве возле города, в результате которой сам город был разрушен, т.е. день рождения города совпадает с днем его уничтожения. И хотя эти трагические события происходили весной 1067 г., они никогда не отмечались как «День города». В советский период днем города стал День освобождения в ходе Великой отечественной войны.

И если в наших повседневных индивидуальных практиках мы не можем выбирать свой день рождения или гражданство, получаемое на основании рождения, то в случае с коллективными воображаемыми представлениями о национальной идентичности, оказывается, мы можем выбрать (вынести этот вопрос на референдум и проголосовать «За» или «Против») даже день рождения. При этом конвенциональность подобных исторических и ключевых дат будет успешно маскироваться под трудный и непредсказуемый путь народа к становлению государственности и обретению независимости.

Для работы с аудиовизуальным материалом нам потребуются некоторые теоретические основания, которые мы попытаемся найти и сформулировать исходя из концепций и подходов, предложенных М. Фуко, П. Бурдьё и некоторыми другими теоретиками. Для анализа телевизионных репрезентаций военных и народохозяйственных парадов по случаю Дня независимости обозначим несколько наиболее важных аспектов, которые в дальнейшем и будут раскрыты:

1. Как репрезентированы пространственно-временные характеристики?
2. Фабула/сюжет как стратегии репрезентации.

3. Парадигматический и синтагматический уровни репрезентации.
4. Социально-культурная детерминация кодов.
5. Репрезентация как борьба в сфере символической власти.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

Время в масс-медиа трансформируется — оно сжимается. Масс-медиа произвольно и свободно обращаются со временем. Например, новости как события в пространстве на протяжении суток «сжимаются» до нескольких минут. Но этого искажения и сжатия мы не ощущаем. Пространство аннигилируется посредством времени, когда пространственные изменения, длившиеся значительное время, редуцируются к нескольким секундам и минутам в процессе репрезентации. При этом еще необходимо принимать во внимание возможность для телезрителей самостоятельно и произвольно переключаться с одного канала на другой (это явление более известно как «серфинг по телеканалам» или «zapping»²). В результате одновременного просмотра нескольких каналов и их хаотического перемешивания формируется новое понимание хронологии вообще и времени как такового, существующего только в сознании реципиента. Однако если при просмотре парада в 1997 г. «zapping» еще имел бы смысл как стратегия просмотра своего собственного сообщения, состоящего из множества других, то в 2004 г. переключаться было некуда, так как на всех каналах шла трансляция парада. Возможно, подобную фатальность в потреблении зрелища торжества власти следует понимать в контексте концепции М. Фуко, когда просмотр той или иной программы можно расценивать как дисциплинарные практики. Если телевизор включен, то уклониться от просмотра нельзя, можно только выключить телевизор.

1997 — трансляция в прямом эфире только по БТ;

² Fiske, J. Television culture / J. Fiske. NewYork, 1991. P. 104.

2004 – трансляция в прямом эфире по шести каналам, вещающим в Беларуси (БТ, Лад, ОНТ, СТБ, НТВ и Россия), и повтор вечером, после итоговой информационной программы по БТ.

На сегодняшний день весь путь развития телевидения можно представить как эволюцию и стремление к сокращению интервала между событием и выдачи в эфир сообщения о нем. Это можно назвать стремлением к полному торжеству эффекта присутствия, когда вся телевизионная аудитория становится сопричастной, свидетелем происходящего. В то же время прямой эфир – это результат аннигиляции пространства временем, когда снимается проблема расстояния для передачи информации. Получается, что время, которое прежде неизбежно уходило на преодоление пространства, теперь вытесняется из этого процесса, сжимая, сдавливая и деформируя пространство. При этом комбинирование визуального и аудиального рядов знаков в телевизионном сообщении способствует оказанию максимального воздействия на аудиторию. И если когда-то это было привилегией исключительно кино, столь трепетно обходившегося с аудиовизуальным материалом, то сегодня это стандарт работы на телевидении. Если что-то происходит здесь и сейчас, а на самом деле это уже произошло «там и тогда», возникает чувство бессилия от невозможности контакта с этой кажущейся реальностью. Прямой эфир является попыткой решить эту проблему. Но как быть с прямым эфиром, если прямой эфир был утром, однако во время вечернего повтора на экране присутствовала надпись «Прямой эфир».

Перейдем к рассмотрению пространства социальной реальности, которое оказывается значимым при изучении последней, так как конструирование социальной реальности «не происходит в социальном вакууме, но подвергается структурному давлению»³.

Социальная реальность обладает существованием в определенных рамках и ограничениях самого разного рода. И далеко не в последнюю очередь пространственных ограничений. Пространство, в кото-

³ Бурдые, П. Социальное пространство и символическая власть / П. Бурдые // Начала. Choses dites. М., 1994. С. 193.

ром существует социум, является осмысленным и воспринимаемым как поле потенциальных социально детерминированных действий. Поэтому социальное пространство отражает и распределение власти. Можно говорить, что пространство предлагает наглядную структуру общества, когда «присвоенное пространство есть одно из мест, где власть утверждается и осуществляется, без сомнения, в самой хитроумной своей форме — как символическое или незамечаемое насилие: архитектурные пространства, чьи бессловесные приказы адресуются непосредственно к телу, владеют им так же, как этикет дворцовых обществ, как реверансы и уважение, которое рождается из отдаленности, точнее, из взаимного отдаления на почтительную дистанцию»⁴.

Самым очевидным и действенным способом контроля над пространством есть власть устанавливать физическую дистанцию «от вещей и людей, стесняющих или дискредитирующих...»⁵. И «хотя пространственные дистанции — на бумаге — совпадают с социальными дистанциями, тем не менее они не существуют в реальном пространстве»⁶. Они не поддаются измерению в общепринятых системах измерений: метры, килограммы и литры не проясняют механизма социального взаимодействия. Физическое пространство является социально освоенным в процессе культурной деятельности. Иными словами, деятельность человека направлена на видоизменение окружающей реальности сообразно своим собственным представлениям и видению реальности. «Взгляд» и практики видения социально детерминированы и требуют социализации, включения в контекст. Тем не менее социальная составляющая пространства значима, когда речь идет о репрезентации.

По мнению П. Бурдьё, «социальное пространство — не физическое пространство, но оно стремится реализоваться в нем более или менее полно и точно. Это объясняет то, что нам так трудно осмысливать

⁴ Бурдьё, П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение / П. Бурдьё // Социология политики. М., 1993. С. 38.

⁵ Там же. С. 45–46.

⁶ Бурдьё, П. Социальное пространство и символическая власть. С. 186–187.

его именно как физическое. То пространство, в котором мы обитаем и которое мы познаем, является социально обозначенным и сконструированным»⁷.

Социально освоенные пространства маркированы для проведения определенных ритуальных практик: от индивидуального приема пищи до общенародного волеизъявления. При этом пространственно-временные характеристики реальности при репрезентации претерпевают некоторые изменения. Речь идет о компрессии, сжатии времени и пространства. Реальность в каждом отдельно взятом уголке социального пространства обладает своим собственным временным измерением.

Говоря о пространстве социальной реальности, М. Фуко вводит два понятия – гетеротопию (*heterotopia*) и утопию (*utopia*) как два полярных состояния пространства. Для проявления и демонстрации различных социальных практик существуют определенные пространства, равно как и антисоциальные действия могут быть восприняты как таковые только в конвенциональном контексте. При репрезентации социальной реальности, следовательно, и социального пространства мы сталкиваемся с фрагментами, знаками, выдернутыми из контекста социальной реальности, являющимися означающими социального пространства. Утопия – это место без места, пространство без пространства. Противоположностью утопии будет гетеротопия. М. Фуко предлагает пять принципов социально уникальных пространств – гетеротопов⁸:

1. Нет ни одной культуры в мире, которая бы не использовала гетеротопы. Это атрибутивная характеристика всех человеческих сообществ. Гетеротопы используются в самых широких и различных формах, но абсолютно универсальной формы не существует.

2. По ходу истории общество может изменять существующие гетеротопы, которые никогда не исчезали. Каждый гетеротоп обладает определенной функцией (функциями) в пределах общества.

⁷ Бурдые, П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение. С. 39–40

⁸ Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / M. Foucault // *Diacritics*. Vol.16. № 1 (spring 1986). P. 48–50.

3. Гетеротопия получает власть сочетать в одном реальном отдельном месте различные пространства, несовместимые друг с другом.

4. Гетеротопы наиболее тесно связаны со временем. Гетеротопы начинают действовать, когда люди окажутся в ситуации полного нарушения их традиционного времени.

5. Гетеротопы всегда предполагают системы открытия и закрытия, которые изолируют их пространства и делают доступными в одно и то же время. Обычно пространство гетеротопа не нарушают только по своему желанию.

Также М. Фуко добавляет еще одну характеристику гетеротопов, в которой проявляется их амбивалентность, по отношению к реальности и пространству: «С одной стороны, они выполняют задачу создания пространства иллюзии, которая демонстрирует, насколько все остальное пространство, в пределах которого жизнь фрагментирована, более иллюзорно. С другой стороны, они формируют другое реальное пространство, которое совершенно и хорошо устроено»⁹.

Уместно здесь вспомнить о том, что Парад «переехал» с бывшей площади Ленина (в 1997 г.) на одну из улиц города (в 2004 г.). Но можно ли провести парад в поле? Думаю, что нет. Даже на армейском плацу это будет смотр или построение. Для парада нужны еще и сторонние наблюдатели, приглашенные зрители. Для проведения парада наличие гетеротопа просто необходимо, где угодно парад провести просто невозможно. Парад — это событие, нуждающееся в особом гетеротопичном пространстве.

Надо было создать новое место для праздника, создать гетеротоп, создать легенду и имя для данного городского топоса. Переименование улиц в 2005 г., на которых проводился парад, в этом смысле было не случайным, а необходимым для перекраивания городского пространства. В результате проспект Машерова стал проспектом Победителей, а улица Варвашени проспектом Машерова, проспект Ф. Скорины — проспектом Независимости. Среди всех возможных мотивов переименования хотелось

⁹ Foucault, M. Of Other Spaces... P. 51.

бы выделить стремление к символическому изменению культурного ландшафта данного топоса. Если нет возможности трансформировать доставшееся в наследство советское пространство, то вполне объяснимо стремление к его трансформации в символическом пространстве.

В 1997 г. трибуна для ораторов и почетных гостей находилась непосредственно перед памятником Ленину, но это было заметно только на общих планах. На крупных планах выступающих Ленина в кадре нет. Фактически перед собравшимися выступают двое: Лукашенко и Ленин.

В 2004 г. новым местом проведения парада стало пространство перед стелой у мемориального комплекса «Минск – город-герой». При этом обильно использовались панорамные кадры, сделанные с верхних этажей гостиницы «Беларусь». Возникает ощущение, что парад проходит на природе, так как все просто утопает в зелени, а города как такового, с его городским ландшафтом, просто нет. Это все равно как если бы парад проводили где-нибудь на асфальтированной площадке в лесу или парке. Подобная стерильность пространства упрощает работу с ним и не требует дополнительных усилий для того, чтобы контролировать и предупреждать нежелательные интерпретации. С помощью плакатов и объемных конструкций можно полностью изменить ландшафт для телекартинки. Например, закрыть ненужные здания объемными композициями из флагов или транспарантов. Собственно, этот прием не является изобретением последнего времени, еще в годы советских парадов на площади Ленина самое высокое здание на площади – главный корпус педагогического института в то время – превращался в гигантский рекламный щит.

Но на новом месте проведения парадов роль рекламного носителя выполняет безликая толпа зрителей, когда национальный флаг составлен из людей, одетых в футболки соответствующего цвета, – прямая иллюстрация живого государственного символа.

1997 – внимающие фигуры, масса как фон для речи Лукашенко;

2004 — внимающие ветераны, которые сидят на креслах под открытым небом. Живой флаг из людей на газоне, ряд линейных солдат, а за ними стоящие зрители, сдерживаемые службой безопасности.

Кто эти люди, которые пришли или которых привели на парад и которые старательно играют роль массовки? Где и в каком качестве могут воображать себя телезрители? Тут необходимо отметить отличия в ракурсе съемки в 1997 и 2004 гг. В 1997 г., стоя на трибуне, Лукашенко оказывался на уровне камеры (следовательно, на уровне глаз телезрителей) или даже чуть ниже. В 2004 г. Лукашенко находится как бы в гуще толпы и при этом значительно возвышается над головами, будто летит над толпой.

1997 — весь парад комментировался по-белорусски, Лукашенко говорил по-русски, доклады военных — тоже по-русски; в военной форме только министр обороны и командующий парадом, остальные в штатском;

2004 — все только по-русски, практически все на трибуне в военной форме.

Пространство, которое мы видим на экране, — не существует. Это утопия, которая обретает свое реальное место, обретает свой гетеротоп.

Хотя код реализма в пространстве гетеротопа постоянно нарушается, — под июльским солнцем экипированные лыжники бегут по асфальту, обгоняя маленькие парусники, «скользящие» по дороге с твердым покрытием. Но мы продолжаем верить в реальность происходящего.

Белорусский культурный ландшафт во многом остался советским: памятники, названия улиц, топографии и новое место для проведения парада выглядит как попытка после обретения независимости воссоздать что-то подобное у себя — (ре)конструировать модели власти и подчинения, взятые из советского прошлого. Это путь преодоления советского прошлого, преодоление зависимости и стремление обрести свою Красную площадь в Минске.

ФАБУЛА/СЮЖЕТ КАК СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Различие фабулы и сюжета понимается здесь в традиции русской формальной школы, с точки зрения представителей которой «под фабулой обычно понимают фабульную схему. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движениями фабулы и движением — нарастанием и спадами стилизованных масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по разворачивающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и это загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию разворачивается перед зрителем»¹⁰.

Сюжет теряет свою прежнюю организующую роль, необходимые эффекты достигаются манерой повествования. Но это дихотомическое деление фабулы и сюжета не вызывает вопросов при работе с литературными текстами или в рамках кинотеории. Однако если фабула понимается как хронологически достоверная последовательность событий, то сюжет — последовательность событий, созданная автором высказывания. В художественном тексте почти всегда можно реконструировать хронологию, следовательно, фабулу.

Такое понимание столкнется с проблемой существования объективной реальности, когда при анализе текстов масс-медиа для определения фабулы и сюжета придется признать существование некой объективной последовательности событий, которая (вос)создается масс-медиа. Есть ли еще что-либо, кроме сюжета? Авторы сообщений масс-медиа обращаются со временем и пространством так, как им это необходимо. «Фабульное мышление предполагает, что существует порядок событий, подобный натуральному ряду чисел: 1,2,3,4...»¹¹ Но с каким порядком событий мы сталкиваемся, например, при

¹⁰ Тынянов, Ю.Н. О сюжете и фабуле в кино / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 325.

¹¹ Руднев, В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. Руднев. М., 1996. С. 133.

«реконструкции» прошедшего дня в телевизионных новостях? Понимание времени по отношению к фабуле и сюжету двойственно, так как можно говорить о времени наблюдателя и о времени наблюдаемого, причем для последнего время уподобляется пространству: «Он может передвигаться по нему и в прошлое, и в будущее»¹².

Навязывание собственного понимания произошедших событий, утверждение собственной точки наррации в качестве объективной и адекватной с точки зрения собственного понимания «фабульной наметки» случившегося и будет одним из тех механизмов, посредством которых в процессе репрезентации социальной реальности происходит создание новой реальности.

Применительно к белорусским парадом по случаю Дня независимости, можно говорить о сохранении советского канона проведения парадом. Парадом парадом в СССР был парад на Красной площади. И в свете реконструирования советского прошлого и своего отношения к нему белорусская идеология нуждается в собственной Красной площади. Превратить бывшую площадь Ленина в парадную «Красную площадь» независимого государства было бы чрезвычайно трудно. Во-первых, новое место проведения парада должно было соответствовать изменившемуся масштабу действия (склонность к гигантомании). Во-вторых, не стоит забывать о переживании постколониальной травмы, когда для доказательства независимости от метрополии необходимо создать, построить свои собственные социальные институты, которые прежде были только в метрополии. Отсюда и кажущееся иррациональным желание конкурировать с московскими парадом.

После обретения независимости в результате распада СССР Беларусь оказалась в непростой ситуации поиска приемлемых культурных образцов. Наиболее очевидным и ожидаемым стал подход, определяющий стремление всех бывших колоний сделать так, как было в метрополии. При этом в белорусском случае сама метрополия не оказалась отвергнута, а по-прежнему оказывает разностороннее влияние. Получается, что если в СССР самые

¹² Руднев, В. Морфология реальности... С. 131.

главные и значимые парады проходили в Москве на Красной площади, то и для главных парадов уже независимой Беларуси потребуется что-то новое, своя собственная «Красная площадь».

Есть ли в Минске Красная площадь? Наивный вопрос. Конечно, найти фотографической копии архитектурного ансамбля московской Красной площади в Минске не получится. Но найти аналог Красной площади как гетеротопическому пространству, предназначенному для самолюбования власти, можно. Можно сказать, что этот гетеротоп Красной площади, как социальная и культурная функция, предназначен для того, чтобы сделать видимыми и даже осязаемыми скрытые и неочевидные властные отношения.

Пространство города изначально структурировано и пронизано властными отношениями. Собственно, возможность ограничивать перемещения в пространстве есть первый и очевидный источник власти. В Минске нет московской Красной площади, и для того, чтобы ее обрести, она симулируется. Есть пространство, предназначенное для проведения парадов, которое 364 дня в году используется иначе. И только один день в году данный городской топос превращается в место зрелища власти и место осуществления власти.

Здесь уместно прояснить понимание парадигматических и синтагматических отношений знаков в репрезентации действительности, так как это позволит понять, каким образом и согласно каким правилам масс-медиа организуют свои высказывания.

ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ И СИНТАГМАТИЧЕСКИЙ УРОВНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Использование любого знака может быть проанализировано как взаимосвязь трех возможных типов отношений, которые Р. Барт¹³ определяет как символическое, парадигматическое и синтагматическое. При этом «символическое сознание видит знак в его глубинном, можно сказать, геологическом измере-

¹³ Барт, Р. Воображение знака / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 246–247.

нии, поскольку в его глазах именно ярусное залегание означаемого и означающего создает символ»¹⁴. Но в случае рассмотрения масс-медиа особенно значимыми представляются два последних типа отношений. Поэтому остановимся на них подробнее.

Парадигматическое сознание понимается как сознание формальное, которое не видит глубинного измерения знака. Но видит знак в его перспективе, поэтому «динамика такого видения — это динамика запроса: знак запрашивается из некоторого закрытого, упорядоченного множества, и этот запрос и есть высший акт означивания»¹⁵. Чтобы произвести смысл, человеку достаточно выбрать из заранее готового набора элементов, которые предварительно структурированы.

Третий возможный вариант: «синтагматическое воображение уже не видит знак в перспективе, зато оно провидит его развитие — его предшествующие и последующие связи, те мосты, которые он перебрасывает к другим знакам; [...] динамика этого образа предполагает монтаж подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых и производит смысл или вообще новый объект»¹⁶.

Понимание и рассмотрение проблемы парадигматический и синтагматических отношений на материале телевидения можно представить в виде двух пересекающихся прямых: вертикальная будет означать парадигматические отношения, а горизонтальная — синтагматические¹⁷. Безусловно, парадигма и синтагма — базовые категории семиотики, такие же, как дихотомия языка и речи. Парадигма и синтагма как две стратегии организации знаков в языке применимы и к телевидению, оперирующему визуальными и аудиальными знаками. Когда мы говорим о парадигматических отношениях, то применительно к телевидению можно говорить о существовании парадигмы масс-медиа, в которой в зависимости от типа медиа изменяется значение одного и того же знака. При этом телевидение является одним из эле-

¹⁴ Барт, Р. Воображение знака. С. 247–248.

¹⁵ Там же. С. 251.

¹⁶ Там же. С. 251.

¹⁷ Fiske, J. Reading Television / J. Fiske, J. Hartley. London, 1978. P. 50–58.

ментов в парадигме медиа «с хорошо установленными значениями относительно других элементов этой парадигмы»¹⁸. Также особенностью масс-медиа можно считать и всевозможные жанровые ограничения, предъявляемые к использованию знаков, что в широком смысле может быть названо контекстом или жанром. При этом наличие парадигмы медиа и парадигмы жанровой носит атрибутивный характер¹⁹. Что касается уровня синтагмы, организующей в высказывания, в соответствии с социальными конвенциями, знаки, принадлежащие к различным парадигмам, то сюда добавляется еще и пространственно-временное измерение, когда интерпретация зависит от предшествующих и последующих знаков.

Подобное понимание знаковой природы телевидения предоставляет большой простор для исследовательского маневра, когда объектом анализа в контексте рассмотрения парадигматических и синтагматических отношений может быть как отдельный сюжет, так и целая программа и даже вещание в течение длительного отрезка времени. Парадигматический анализ возможен при сравнении кадров (общих и крупных планов), приемов освещения и пр., а также понимании того, как может быть интерпретирован тот или иной кадр и почему он вообще оказался необходим. В свою очередь, синтагматический анализ на этом уровне предполагает прояснения отношений (значимости в семиотическом смысле) между кадрами.

Отношение парадигмы и синтагмы может быть дополнено пониманием отношений метонимии и метафоричности как механизмом организации двух уровней смысла — денотативного и коннотативного. Когда телевизионный знак метонимически понимается как означающее первого уровня и отсылающее нас к денотативному значению, которое, в свою очередь, выступает означающим второго уровня, коннотативное означаемое которого носит метафорический характер. Таким образом, любая репрезентация реальности с использованием визуальных знаков, помимо буквального значения «реальность как есть», предполагает и наличие культурно и со-

¹⁸ Fiske, J. Reading Television. P. 53.

¹⁹ Ibid. P. 53.

циально детерминированных смыслов, значение которых вписывается в культурный миф в бартовском понимании Мифа.

Джон Фиск, говоря о возможных стратегиях конструирования смысла в репрезентации реальности²⁰, подчеркнул следующие характеристики парадигмы и синтагмы:

Стратегии содержания

Парадигматическая

Синтагматическая

Селекция Категоризация Комбинирование Наррация

Категоризация и селекция. Под категоризацией следует понимать различные подходы к содержанию медиа вообще и классификации новостей в частности, которые служат основанием для группирования новостей. Впрочем, категоризация связана с отбором и сортировкой новостей. Это проблема понимания того, что вообще является новостью и по каким критериям они могут быть классифицированы. Категоризация и селекция оказываются важными механизмами для существования парадигматических отличий, определением принадлежности к той или иной парадигме различных событий социальной реальности.

Синтагматический уровень рассмотрения телевизионного текста предполагает использование таких понятий, как комбинирование и наррация.

Комбинирование. Это элемент организации содержания ответствен за то, что и в какой последовательности будет выходить в эфир. О значимости контекста мы уже говорили. Хотелось бы выделить наличие постоянных рубрик. Умберто Эко связывает наличие тематических полос в печатных СМИ и «рубрикация» вообще с желанием оказывать максимально возможное давление на адресата: «Тематизация демонстрирует, как могут под видом абсолютно объективных новостей проводиться активные суждения»²¹. Так, концентрированная подача материалов по одной тематике за небольшое количество

²⁰ Fiske, J. Television culture. P. 283.

²¹ Эко, У. Пять эссе на темы этики / У. Эко. СПб., 1998. С. 50.

времени способно создать впечатление, что эта проблема жизненно важна и имеет глобальный характер.

Наррация. Категоризация и текстуальность содержания как контроль смысла в новостях находят отражение в форме наррации. Собственно, само представление о «реальности» является результатом доминирующего дискурса. Все языки образны, но ни один из них не может быть объективно связан с эмпирической реальностью настолько, чтобы «литературно» описать «действительность».

Язык телевидения пестрит метафорами, и это своего рода «норма» речи. Но в использовании метафор изначально заложена многозначность, ибо для понимания всех смыслов, скрытых в них, необходимо быть «включенным», «погруженным» в эту данную культуру. Здесь необходимо отметить особенности использования метафор в политическом дискурсе, когда «метафора может употребляться как средство визуализации различных образов в речи политиков/аналитиков, эксплуатируя эффект “наглядности” как специфический аргумент в подтверждение тех или иных тезисов»²².

Впрочем, это понимание особенностей нарратива медиа может быть рассмотрено и на классических примерах В. Проппа²³, ведь любое повествование основывается на использовании детерминированного культурой набора клише и ампула. И каждая «новая» история является комбинацией ограниченного набора элементов, принадлежащих к одной культурной парадигме.

Анализировать парадигматический и синтагматический уровни высказываний особенно продуктивно при работе не с военным парадом (величественное движение фаллосоподобных комплексов «Точка» и С-300 или плац-концерт как результат нечеловеческой дрессировки людей), а с парадом достижений народного хозяйства.

²² Сарна, А.Я. Визуальная метафора в дискурсе идеологии / А.Я. Сарна // Палітычная сфера. № 4. 2005. С. 57.

²³ См.: Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. М., 1998.

1997 — на грузовых установлены турники, на которых исполняются гимнастические номера; фехтовальщики и баскетболисты с мечами; теннисисты, перекидывающие мяч через сетку в движении; биатлонисты на лыжах на асфальте; всадники на танцующих лошадях; пары, которые танцуют балльные танцы в движении под военные марши и выпускают воздушные шары;

2004 — открытые грузовики с телевизорами и суперкомпьютером от Национальной академии наук; все утыкано национальными флагами; холодильники и телевизоры на машинах; шествие спортсменов; белорусская ваза — гимнастическая фигура из тел девушек; баскетболисты, боксеры, футболисты, волейболисты, гандбол, теннисисты, биатлонисты на асфальте; прыжки на батуте; качки-культуристы под бронзовой краской и парусники на колесах едут по асфальту...

Когда мы видим в повседневной практике ту или иную машину, агрегат, то не возникает отсылок к идеологическим значениям. Лопата — это лопата, но лопата на параде — уже демонстрация наличия технологии в специально обученных и натренированных мозолистых руках! В пространстве гетеротопа привычные вещи обретают новые смыслы. Примечательно, что здесь невидимое становится видимым: труд ученых Академии наук визуализируется грудой «умного» железа в кузове грузовика.

Все это очень сильно походит на настоящий карнавал с переодеванием.

1997 — колонна из солдат в форме времен;

2004 — сводная рота в форме солдат 40-х гг. XX в. с легендарными автоматами ППШ. Конные партизаны с накладными бородами и усами.

Кажется, что это просто настоящий карнавал. Но в отличие от стихийного карнавала — это управляемое действие. Можно набраться смелости утверждать, что подобного рода действия — гигантские рекламные ролики в поддержку существующей власти. Это просто необычный рекламный карнавал.

Тут еще важно отметить и факт проведения воздушного парада. Самолеты и вертолеты, летающие год за годом под звуки марша авиаторов «нам Сталин дал стальные руки-крылья...», превращаются в

участников парада. Получается, что летящий самолет — это всего лишь летящий самолет, но точно такой же экземпляр воздушного судна, пролетающий через гетеротоп, оказывается означающим военной и технологической мощи. При этом существует большая разница между тем, как видят самолеты зрители на месте проведения парада и телезрители. Для присутствующих над головами с грохотом пролетают на предельно малых высотах самолеты и вертолеты. Для телезрителей на экранах летают очередные самолеты, как в телефильме или в новостях.

Рассмотрев особенности использования аудиовизуальных знаков при конструировании социальной реальности в процессе репрезентации, остановимся подробнее на проблеме использования кодов, необходимых для кодирования и декодирования высказываний.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ КОДОВ

Модель С. Холла «кодирование/декодирование»²⁴ объясняет различия в интерпретации одного и того же телевизионного сообщения в зависимости от социального положения и «символического капитала»²⁵ интерпретатора. К тому же значение сообщения зависит и от вида и степени насыщенности дискурса, к которому оно принадлежит. При этом достижения Cultural Studies становятся базой для развития Visual Studies, для которых «мир-как-текст» трансформируется в «мир-как-изображение»²⁶.

Есть вероятность, что в пределах одной культуры телевизионные сообщения будут содержать наиболее общеупотребительные знаки и коды, необходимые для их интерпретации. Это механизмы апелляции к «понятийной карте» (conceptual map), которые усваиваются в процессе социализации и не

²⁴ Hall, S. Encoding/decoding / S. Hall // Culture, Media and Language / ed. by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis. London, 1980. P. 128–138.

²⁵ Бурдье, П. Практический смысл / П. Бурдье. СПб., 2001. С. 219–237.

²⁶ Mirzoeff, N. What is visual culture? / N. Mirzoeff // Visual culture reader / ed. by N. Miroeff. London, 1998. P. 5.

дают сбоев. Тем не менее различие в интерпретациях телевизионных программ обусловлено произвольным использованием кодов.

Проблема использования различных кодов отправителем и получателем приводит к тому, что возникает множественность прочтения одного и того же сообщения.

Свое видение телевизионных кодов предложил и Дж. Фиск, считающий, что они образуют многоуровневую систему организации смысла. Способность аудитории интерпретировать весь массив кодов зависит от степени социализации и культурно детерминирован. Дж. Фиск говорит о трех уровнях кодов²⁷ — реализме, интерпретации и идеологии:

1) **«реализм»** (одежда, грим, поведение, манеры говорить, выражение, эмоции, окружение и пр.) — это уровень «возможного», на котором должны отсекается фантазмы. Например, демонстранты идут ногами по асфальту, а не летят по воздуху вверх ногами. Все это кодируется посредством технических средств и это уже второй уровень;

2) **«репрезентация»** (камера, освещение, режиссура, музыка и пр.) — уровень, который предполагает использование конвенций относительно кодов;

3) **«идеология»** (индивидуализм, патриархальность, раса, класс, материализм, капитализм пр.), когда сообщение организуется в определенной последовательности и социально-приемлемыми идеологическими кодами. К ним же относятся коды «экономики», «гендера» и «класса». Именно на уровне идеологии мы и можем обнаружить самое интересное, а именно попытаться найти ответы на коварные и непростые вопросы — почему это сделано, снято, показано, репрезентировано именно так?

Например, гендерный код. Применительно к парадом по случаю Дня независимости можно сказать, что это семейное развлечение в широком смысле. Сама «независимость» конструируется как хрупкая женщина, которую надо завоевать, а потом защитить. Это дает основания для воображения нации как чего-то целостного, как одной большой семьи, во главе которой находится символическая фигура Отца. Объяснение социальных феноменов через

²⁷ Fiske, J. Op. cit. P. 1–7.

понятные и знакомые всем членам общества практики определяют особое положение для концепции семьи. Это возможно, так как «человек всю свою жизнь проживает не только как мужчина или женщина (маркированный по признаку пола), но он всю свою жизнь проживает в семье, он маркирован как человек семейный; именно такой институт, как семья, создает (производит) и воспроизводит человека типа *homo familiaris*»²⁸. Чтобы быть включенным в социальные отношения, необходимо осознавать и признавать собственную принадлежность к семье, т.е. быть *homo familiaris*.

1997 — при выходе на площадь солдат части, где когда-то служил Лукашенко, комментатор сообщает об этом историческом факте телезрителям;

2004 — при появлении на параде пограничников комментатор сообщает, что служить в пограничных войсках — это семейная традиция Лукашенко.

Кроме того, рассматривая проблему телевизионных кодов, Дж. Фиск и Дж. Хартли говорят о важности анализа парадигматических и синтагматических отношений между знаками, а также о наличии таких кодов, как логические и эстетические.

Для прояснения ситуации особенностей репрезентации значимых социальных действий средствами телевидения как технологии представляется продуктивным воспользоваться моделью, предложенной Дж. Фиском для понимания того, каким образом телевидение использует различные системы кодов. Все, что мы видим на экране телевизора, уже является закодированным сообщением. Причем закодировано оно с использованием трех уровней кодов. На этих трех уровнях (реализм — репрезентация — идеология) можно рассмотреть проблемы и особенности использования телевизионной технологии для конструирования социальной реальности. Поэтому данную модель мы можем использовать как рамку для анализа рассматриваемого нами материала.

Изучение телевидения как знаковой системы должно включать анализ позиции отправителя и получателя в отношении кодов, на которых они осно-

²⁸ Гусаковская, Н.А. *Homo Familiaris* — человек семейный / Н.А. Гусаковская // Интернет-журнал «Такая» URL http://www.takaya.by/texts/essay/homo_familiaris/

ваны, и с учетом контекста, в котором происходит коммуникация. «Отправитель и получатель в общем случае пользуются разными кодами для кодирования/декодирования смысла сообщения»²⁹. Происходит это по целому ряду причин: незнание языка, удаленность во времени, различия в герменевтических традициях, культурные различия. Результатом этих различий является аберрантное (произвольное) использование кодов. «Аберрантное декодирование, которое относительно редко является причиной непонимания между отдельными индивидами, является правилом для масс-медиа»³⁰.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК БОРЬБА В СФЕРЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ

Репрезентация может быть понята как борьба за право порождать здравый смысл и понятие нормы. Это сфера символической власти и борьба за доминирование, при этом плюрализм и множественность вариантов видения реальности оказываются лишь вариациями в заранее оговоренных и допустимых пределах. «Символическая власть есть власть, которую тот, кто ей подчиняется, дает тому, кто ее осуществляет, своего рода кредит, которым один наделяет другого, *fides*, *auctoritas*, которые один другому вверяет, вкладывая в него свое доверие. Это власть, которая существует лишь потому, что тот, кто ей подчиняется, верит, что она существует»³¹. Это борьба не только за право говорить от имени кого-либо, но и возможность навязывать означивающие практики. Тем не менее она носит тотальный характер, и масс-медиа являются полем этой борьбы. П. Бурдье говорит о поле масс-медиа, понимая поле как «структурированное социальное пространство: поле сил (в котором присутствуют господствующие и подчиненные, связанные постоянными отношениями

²⁹ Эко, У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения / У. Эко // WWW-документ URL <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>

³⁰ Там же.

³¹ Бурдье, П. Политическое представление: элементы теории политического поля / П. Бурдье // Социология политики. М., 1993. С. 205.

неравенства), но в то же время поле борьбы за изменение или сохранение данного поля сил»³².

Репрезентация понимается как борьба за право говорить от имени репрезентируемой группы. И чем меньшим символическим капиталом обладает группа, тем острее ее потребность в выразителе ее потребностей. «Любая знаковая репрезентация “предает” субъекта; она искажает, деформирует то, что стремится сделать явным; у субъекта не может быть “его собственного” означающего»³³.

С. Жижек, следуя логике Луи Альтюссера в интерпретации идеологии, говорит о ней не как о прозрачной иллюзии, которая позволяет «укрыться от невыносимой действительности, а как о фантазматической конструкции, служащей опорой для нашей “действительности”: “иллюзия”, структурирующая наши конкретные, реальные общественные отношения и, кроме того, маскирующая невыносимую, реальную, непостижимую сущность. [...] Функция идеологии состоит не в том, чтобы предложить нам способ ускользнуть от действительности, а в том, чтобы представить саму социальную действительность как укрытие от некоей травматической, реальной сущности»³⁴.

«Ставкой в идеологической борьбе являются “узловые точки”, *point de capiton*, стремление ввести, включить в задаваемые ими серии эквиваленций эти свободно плавающие элементы»³⁵. Знаки, которые мы используем в процессе репрезентации, не обладают одним фиксированным значением. Собственно, право создавать смысловое наполнение знаков, их коннотативные и денотативные смыслы лежит в сфере символического. И борьба за символическую власть (за право конструировать смыслы) ведется именно в этом пространстве. Фиксация значения может быть достигнута при фиксации кода, который и фиксирует значения. «Это также распространяется и на теорию репрезентации и значения в

³² Бурдьё, П. О телевидении / П. Бурдьё // О телевидении и журналистике. М., 2002. С. 57.

³³ Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. М., 1999. С. 207.

³⁴ Там же. С. 52.

³⁵ Там же. С. 94.

языке. Это значит, что знаки сами по себе не могут фиксировать значение. Вместо этого значение зависит от отношений между знаком и концептом, которые фиксируются кодом»³⁶.

Происходит это посредством идеологической пристежки, когда «нейтральные» означаемые пристегаются к определенным идеологически приемлемым значениям. Это возможно, так как «идеологическое пространство содержит несопряженные, несвязанные элементы — «плавающие означающие», сама идентичность которых «открыта» и предопределяется их сочленением в цепочки с другими элементами. Сверхзадачей борьбы за значение и действительной целью идеологии является «вменяемая ею система ценностей, незыблемость идеологической конструкции, цель ее в том, чтобы заставить нас «идти как можно прямее в одну сторону»»³⁷.

Также можно рассматривать репрезентацию как попытку присвоения голоса или права говорить от имени кого-то. Это право видения реальности, которая предстает перед нами в виде репрезентаций. Научение видению реальности в социально приемлемых рамках — главная задача социализации. Индивиды превращаются в социальных агентов, когда лишаются голоса в дискурсе, обменивая его на социальный статус и положение в обществе. Социальные агенты выступают как представители кого-либо. Вне зависимости от социальной роли «доверенное лицо некоторым образом находится с группой в отношении метонимии: оно — часть группы, которая может функционировать как знак вместо целой группы»³⁸.

Собственно, и судить о существовании отдельных социальных групп можно только благодаря наличию тех или иных представителей, репрезентирующих саму группу. Так, «рабочий класс существует в лице и посредством корпуса официальных его представителей, которые дают ему слово и наглядное присутствие. Он существует в вере в собственное существо-

³⁶ Hall, S. *The Work of Representation* / S. Hall // *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices* / ed. by S. Hall. SAGE Publication, 1997. P. 27.

³⁷ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. С. 88.

³⁸ Бурдьё, П. Делегирование и политический фетишизм / П. Бурдьё // *Социология политики*. М., 1993. С. 238.

вание, которую корпусу уполномоченных удастся внушить посредством одного лишь своего существования и собственных представлений, на основе сходства, объективно объединяющего членов одного «класса на бумаге» как возможную группу»³⁹.

Конечно же, здесь в полной мере проявляется и феномен узурпации, которая «заключается в факте самоутверждения в своей способности говорить от имени кого-то, — это то, что дает право перейти в высказываниях от изъявительного к повелительному наклонению»⁴⁰. Но что особенно важно для понимания функционирования представителей, замещающих те или иные группы, — так это зависимость группы от собственного социально-культурного статуса. По мнению П. Бурдые, «чем более люди обездолены — особенно в культурном отношении, — тем больше они вынуждены и склонны, желая заявить о себе в политике, полагаться на доверенных лиц»⁴¹. И «политическая опасность, порождаемая обычным использованием телевидения, заключается в особой способности изображения производить то, что литературные критики называют эффектом реальности: телевидение показывает и заставляет поверить в то, что оно показывает.

В этом случае процесс репрезентации нельзя рассматривать отдельно от проблемы борьбы в символическом пространстве за символическую власть, что, в свою очередь, требует прояснения проблемы использования кодов.

Интересное решение данной проблемы мы можем найти в культурах, которые все более становятся «телевизионными» культурами. Тем более телевизионной становится социальная реальность. Сегодня не нужна Агора, для этого есть телевидение. Социально-политическая жизнь с улиц и площадей ушла в масс-медиа. И восприятие реальности все больше начинает зависеть от масс-медиа, происходит телевизуализация культуры. О значитель-

³⁹ Бурдые, П. Социальное пространство и генезис «классов» / П. Бурдые // Социология политики. М., 1993. С. 92–93.

⁴⁰ Бурдые, П. Делегирование и политический фетишизм. С. 247.

⁴¹ Там же. С. 239.

ных событиях и явлениях мы имеем возможность узнать только из масс-медиа. Судить и оценивать их мы также можем только исходя из того, что мы получили из масс-медиа. «Популярная культура и масс-медиа создают новое пространство, в котором стало возможным ассоциировать себя с прошлым. На методологическом уровне они уместны в исследованиях идентификации социальных, культурных и политических непредвиденных обстоятельств в этом визуальном проекте истории»⁴². Это во многом приводит к тому, что реальными и не нуждающимися в легитимации становятся репрезентации масс-медиа, тогда как сам факт существования чего-либо иного в реальности нуждается в подтверждении.

Представляется эффективным проинтерпретировать данные социальные практики в контексте культурной антропологии, используя для этого некоторые положения. Концепция Марселя Мосса предполагает троичную структуру социального взаимодействия. Ритуал дарения состоит из трех элементов: дарение — прием даров — ответный дар⁴³. В этом смысле зрелищные парады можно интерпретировать как ответный дар благодарного народа за полученную заботу от символического отца нации.

Получается, что всеохватывающая и тотальная забота власти о благе народа остается невидимой, но не забытой. Это дар, который совершает власть. Затем наступает время ответного дара и его достойного принятия. Поэтому основное действие парада разворачивается не перед телезрителями или зрителями, а перед взором человека, персонифицирующего власть. Действие разворачивается не просто на площади, а точно перед ЕГО глазами.

Возможно, что это можно объяснить тем, что геторотоп, в котором разворачивается действие парада (ответного дара), предполагает только возможность принять этот дар. Но так как символическая ценность дара власти не демонстрируется в этом процессе и власть готова принять ответный дар, то

⁴² Baer, A. Consuming history and memory through mass media products / A. Baer // *European Journal of Cultural Studies* London SAGE Publications. 2001. Vol 4(4). P. 495.

⁴³ См.: Мосс, М. Очерк о даре / М. Мосс // *Общества. Обмен. Личность*. М., 1996.

можно предположить, что символический капитал властвующих всегда будет выше, чем подданных. В результате выстраивается эффективная система подавления и управления населением. Когда обязательный ответный дар не может быть сопоставлен с первоначальным даром, а сопоставляется только лишь с ситуацией принятия дара. Ответный дар не репрезентируется как равнозначный, а только как атрибутивный, который способствует сохранению сложившейся ситуации с распределением властных полномочий.

Преимущество парада или иного массового телевизионного зрелища заключается именно в том, что «естественность» подобного разделения возможностей и возможность достижения власти может быть наглядно продемонстрирована в виде телевизионного шоу. Можно не читать Конституцию и не знать о существовании иных законодательных актов, но, посмотрев одну из телевизионных трансляций подобных зрелищ, актуальная модель власти будет воспринята через визуальные образы.

Возможно, это чем-то отдаленно напоминает «примитивные» наскальные рисунки, где фигура вождя племени, для того чтобы выделить его из общей массы, изображалась в несколько раз больше остальных фигур. В случае с телевидением можно говорить о «монтаже аттракционов» снятых крупными планами людей, облеченных властью, и предельно общих планов толпы, выполняющей роль массовки в кадре. На этом неуловимом монтажном стыке, в этом разрыве и обнажаются властные отношения, распределение власти.

Структуры не выходят на улицу, если это не структуры охраны правопорядка. Все остальные структуры, и прежде всего микрофизики власти, становятся доступными через визуализацию. Визуализацию собственных практик, которых как бы нет, но при этом есть результаты (последствия) их деятельности. А пока год за годом по всем телеэкранам Беларуси третьего июля широко шагают те же означающие силы и мощи, радости и процветания, что и в годы советских парадов. Все это происходит с той лишь разницей, что прежних означаемых у этих

рудиментарных означающих сегодня нет. Идут симулякры: левой, левой, раз, два, три...

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

1. Парад означающих советского периода — это еще не симулякры, так как они означают не только и не столько самих себя, сколько обладают множеством значений. Это множество означаемых, большинство из которых уже безнадежно устарели и маркированы как символы «советского периода». Но эти девальвировавшиеся знаки не утеряны и не выпали из структуры визуального нарратива. Напротив, они активно нагружаются новыми смыслами и продолжают функционировать как многозначные знаки. Это многозначность адресована различным аудиториям слушателей, и тем, которые ностальгируют по СССР, и тем, кто уже не имеет представления о том, что такое СССР. При этом полисемантичесность означающих в дискурсе государственной идеологии неизбежно приводит к конфликтам и неразрешимым противоречиям между представителями разных поколений, классов и пр. «Советскость» реконструируется как стиль советского.

2. Можно ли визуализировать независимость? Абстрактные понятия как никакие другие остро нуждаются в визуализации. Есть общепринятые атрибуты государственности: герб, гимн, деньги, язык, армия, граница и пр. Но сами по себе они не означают независимость или суверенность. Кроме своего существования они еще нуждаются и в признании, культурном освоении, чтобы какая-то общность людей считала их своими, неотделимой частью своих повседневных практик. Государственные праздники являются удачным поводом для проведения зрелищных торжественных массовых мероприятий (выражаясь канцелярским языком), в ходе которых демонстрируется в различных комбинациях максимальное количество различных вариантов взаимодействия с атрибутами государственности.

3. Понимание репрезентации социальной реальности в электронных масс-медиа трансформируется от пассивного отражения (отзеркаливания) в активный процесс конструирования новой социальной

реальности. Телевидение больше не отражает реальность. Оно порождает и творит новую реальность. В процессе репрезентации голосом обладает только Власть. Голос в данном контексте следует понимать как возможность производить знаки и попытку фиксировать и ограничивать возможные значения знаков, которые могут быть получены при интерпретации. Порядок дискурса определяется властными отношениями.

4. Невидимые фрагменты дискурса власти приобретают свои видимые черты через визуализацию в пространстве гетеротопа. Можно сказать, что в данном случае властные отношения кристаллизуются в пространстве. В пространстве очень локальном и очень ограниченном — в пространстве гетеротопа. И это становится возможным благодаря карнавальным парадом.

2007

**ПАРТИЗАН-FILM:
КИНЕМАТОГРАФ
И НАЦИОНАЛЬНОЕ
ВООБРАЖАЕМОЕ**

ПАРТИЗАН: ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОДНОГО КОНЦЕПТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ

В советском официальном дискурсе Беларусь (Белорусская ССР) позиционировалась как «республика-партизанка», «партизанский край». Доставшиеся в наследство от Советского Союза «партизанские» коннотации закреплены за Беларусью и по сей день: смена эпох не отменила актуальности «партизанского» лексикона и партизанских практик. Более того, на обломках империи Партизан начал новую, весьма разнообразную жизнь — от ритуальной фигуры риторики власти до маркирования альтернативных арт-инициатив. В данной статье мы ограничимся рассмотрением становления белорусского советского мифа партизан(ств)а, на основе которого происходили постсоветские трансформации Партизана как концептуальной конструкции.

Отправной точкой возникновения и дальнейшей трансляции атрибутов «партизанского» имиджа для Беларуси можно считать феномен советского партизанского движения — боевых действий времен Второй мировой (в терминах советской мифологии — Великой Отечественной¹) войны. Партизаны в

¹ По утверждению философа Валентина Акудовича, для белорусов эта война «Великой Отечественной» не была: если рассматривать белорусский народ как единую общность, корректнее говорить о действиях его различных групп в рамках Второй мировой войны (западные белорусы начали воевать в составе польской армии в 1939 г., существовало не только антифашистское, но национальное и антибольшевистское партизанское движение и т.д.). С точки зрения национальных интересов, белорусы оказались под ударами двух соперничающих колониальных империй. И ни одну из сторон не могли считать до конца «своей».

обывательском сознании неизменно влекут за собой цепь ассоциаций: Великая Отечественная, оккупация и дремучий лес, кишачий героическими «народными мстителями» (обычно седыми дедами в потрепанных кожах или, напротив, волевыми атлетами в кубанках с красной лентой).

Тем не менее связка «партизаны – Великая Отечественная война», скорее стереотип, чем маркер реального положения дел. Партизанская тема, способствовавшая созданию образа Беларуси как партизанского края, актуализировалась гораздо раньше – еще до Второй мировой войны. Например, в процессе подготовки к Третьей Всебелорусской выставке 1929 г. (призванной продемонстрировать итоги 10-летней работы художников БССР) «Партизанщина» являлась одной из шести главных тем, предложенных авторам. В результате на выставке было представлено около 20 полотен², в названии которых фигурировали «партизаны», «партизанщина» и т.п.³

Как отмечает в своей статье «Мастацтва пра вайну» белорусский искусствовед Сергей Харевский, в 1920-е гг. уже практически сформировался партизанский иконографический канон («людзі ў сялянскіх уборах, падперазаныя кулямётнымі лентамі, зброя ў руках, за поясам – сякера»), специфика которого заключалась не в изображении конкретного человека, а в создании посредством «партизанской матрицы» образа белоруса как такового. Харевский считает, что «змаганьне беларусаў з расейскімі белагвардзейцамі, немцамі й палякамі стала для мастакоў арганічнай тэмаю, якая ўважалася ці не за самую нацыянальную. [...] Вобраз беларуса–партызана, які супрацьстаіць чужынцам, быў спробаю засьведчыць суб'ектнасьць Беларусі ў падзеях XX стагодзьдзя»⁴.

² Среди них были экспонированы впоследствии ставшие классикой полотна «Партизаны» (1927) Гаврилы Виера, «Партизаны» (1928) Михаила Эндэ, «Партизаны» (1928) Валентина Волкова.

³ Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 4.: 1917–1941 гг. Мінск, 1992. С. 90.

⁴ Харэўскі, С. Мастацтва пра вайну / С. Харэўскі // АРСНЕ. 1999. № 2 (3). Доступно через World Wide Web:

На протяжении 1930-х гг. Партизан как субъект репрезентации остается неизменно популярным, закономерно приобретая все большую актуальность к началу Великой Отечественной. На Всебелорусской выставке 1940 г. были представлены полотна на тему народного подвига времен советско-польской войны («Разоружение населением белопольского отряда» (1938) Генриха Бржозовского, «Внезапно» (1940) Монаса Монозсона). После Второй мировой войны, согласно Харевскому, происходит практически автоматическое возвращение к партизанской теме в искусстве, так как «яе сьвятасьць і спрадвечна беларускі характар былі ўжо па-за дыскусіяй»⁵.

Тем не менее подобные выводы совсем не кажутся очевидными. Зададимся вопросом: можно ли считать межвоенного Партизана и Партизана⁶ Великой Отечественной звеньями одной цепи, логическим продолжением друг друга? Или мы имеем дело с внешне сходными репрезентациями различных феноменов, названных одним и тем же именем? В поисках ответа на этот вопрос целесообразно рассмотреть, каким образом (и с каким идейным содержанием) Партизан был представлен в каждом случае.

МЕЖВОЕННЫЙ ПАРТИЗАН

Действительно, вопреки стереотипным представлениям сегодняшнего дня, Партизан был репрезентирован в белорусском советском культурном поле задолго до начала Великой Отечественной. Причем если в изобразительном искусстве (на уровне названий и сюжетов многочисленных полотен), как правило, отсутствует конкретизация — против кого, собственно, направлена партизанская борьба, то кино и литература работают преимущественно с «белопольским» фрагментом недавней истории, практически не уделяя внимания антинемецкому партизанскому сопротивлению.

<http://arche.bymedia.net/2-1999/charew299.html>

⁵ Харэўскі, С. Мастацтва пра вайну.

⁶ И в первом, и во втором случаях речь идет о репрезентации в культурных текстах и контекстах, а не о фактических военных действиях и их участниках.

Первый белорусский национальный фильм «Лесная быль» (1926, реж. Юрий Тарич) по повести Михася Чарота «Свинопас» (1923–1924), «Сосны шумят» (1929, реж. Леонид Молчанов) по повести Анатоля Вольного «Два» (1925), повесть Якуба Коласа «Дрыгва» (1932–1933) и несколько вариантов иллюстраций к ней⁷, пьеса Кондрата Крапивы «Партизаны» (1937), фильм «11 июля» (1938, реж. Юрий Тарич) — в центре всех этих культурных текстов была партизанская борьба времен советско-польской войны 1919–1920-х гг.

Даже на основании данного неполного списка можно заключить, что образ партизана достаточно широко присутствовал в белорусском культурном поле межвоенного периода. Но реальный смысл этого образа, как нам представляется, был далек от предложенной Сергеем Харевским модели «*белоруса-партизана, противостоящего чужакам*». Равно как и от парадной риторики «*всенародной борьбы белорусских рабочих масс против оккупантов*», применяемой при разборе «партизанских» советских текстов того времени⁸.

Вооруженное антизападное сопротивление на оккупированной территории (как правило, под руководством большевиков) действительно имело место как в 1918 г. во время германской интервенции, так и в 1919–1920 гг., когда Польша Пилсудского, вооружившись идеей о восстановлении Речи Посполитой в границах 1772 г., начала войну с Советской Россией и Украиной. Вопрос, однако, в том, каким образом это сопротивление интерпретировалось в культурных текстах и историческом нарративе.

Логически рассуждая, борьба с «чужаками» (оккупантами) подразумевает наличие объекта оккупации — «своей» страны, которую захватил враг. Патриотический мотив в таком сопротивлении при-

⁷ Повесть Коласа иллюстрировали Ибрагим Гембицкий (1938), Анатолий Волков (1940) и др. Гембицкий впоследствии сделал еще ряд графических работ на тему борьбы с Польшей (1939, наиболее известная — «Партизаны режут провода»). Впоследствии был обвинен в «нацдемовщине».

⁸ См., например: Гісторыя беларускага мастацтва. С. 244–245.

сутствует по определению. Но в контексте нашей темы возникает закономерный вопрос: какую страну считать «своей» с точки зрения межвоенного белорусского Партизана, образ которого выстраивался в советских культурных текстах того времени? Советский Союз появился на карте только в декабре 1922 г., т.е. постфактум описываемых боевых действий. Данное обстоятельство безусловно исключает в качестве мотива действий защиту Большой Советской Родины — ее просто не было. Следовательно, «форматный» для советского искусства 1920-х гг. партизан должен быть как минимум пробольшевистски настроен и бороться за советскую Белоруссию.

Но проблема в том, что подобного политического субъекта на момент начала советско-польской военной кампании (не говоря уже о немецкой оккупации 1915 и 1918 гг.) на карте также не существовало! Хотя вопрос белорусской государственности в то время был действительно актуален, провоцируя разнообразные версии его решения: от национального вектора (примером которого может служить провозглашение 25 марта 1918 года «независимого и свободного государства» БНР) до советского, предполагавшего федеративный альянс с РСФСР. Показательно, что российские большевики, несмотря на дореволюционную риторику о самоопределении наций и озвученную Лениным⁹ национальную перспективу для Беларуси, после октябрьского переворота не собирались решать национальный белорусский вопрос. «Мы считаем, что белорусы не являются нацией и что те этнографические особенности, которые их отделяют от остальных русских, должны быть изжиты. Нашей задачей является не создание новых наций, а уничтожение старых национальных рогаток. Белорусское же движение является таким воздвижением национальных рогаток, не существовавших до сих пор, а потому коммунисты не могут в каком бы то ни было виде принимать участие в

⁹ В сентябре 1917 г. Ленин в своей статье «Удержат ли большевики государственную власть?» писал, что пролетарская власть поддержит «неотложное обновление полной свободы для Финляндии, Украины, Беларуси, для мусульман...» (Ленин, В. Полное собрание сочинений: в 55 т. / В. Ленин М., Т. 34. 1981. С. 315).

этом движении»¹⁰, — заявлял газете «Звезда» от 6 октября 1918 г. секретарь обкома Западной области РСФСР (т.е. Беларуси) Вильгельм Кнорин.

Тем не менее геополитическая ситуация в итоге сложилась так, что большевикам пришлось заняться решением вопроса белорусской государственности: 1 января 1919 г. была провозглашена Белорусская ССР. Которая, впрочем, успела в течение первого месяца своего существования потерять значительную часть собственных восточных территорий: советское правительство предусмотрительно включило их в состав РСФСР из стратегических соображений возможной войны с Польшей. Оставшаяся часть по тем же причинам (а также, согласно высказыванию Якова Свердлова на заседании ЦБ КП(б)Б, чтобы «уберечь эти республики от возможного проявления в них национально-шовинистических интенций»¹¹) вошла в состав буферного объединения — ЛитБел ССР, появившегося на карте в начале февраля 1919 г. Повторно независимость БССР (представлявшей собой в то время территорию из шести поватов Минской губернии) была провозглашена 31 июля 1920 г., когда линия советско-польского фронта отодвинулась западнее Минска.

Этот небольшой исторический экскурс наглядно демонстрирует, что мотив партизанской борьбы как защиты от чужаков («белорус-партизан, противостоящий чужакам») выглядит релевантно при рассмотрении происходящих в регионе процессов с точки зрения национальной — т.е. интересов Беларуси как суверенного государства. Геополитическая ситуация того времени, в которой Беларусь фактически играла роль статиста без права голоса¹², дает

¹⁰ Цит. по: Никифорович, В. Запрещенный праздник / В. Никифорович // Каскад. № 306. 21.03–11.04.2008. Доступно через World Wide Web: <<http://www.kaskad.com/article.asp?article=1755>>

¹¹ Борьба за Советскую власть в Белоруссии. Сборник документов и материалов: в 2 т. Минск, 1968. С. 503. Т.1.

¹² Например, в переговорах Советской России как с Германией (Брестский мир, 1918), так и с Польшей (Рижский мир, 1921), на кону которых стояла территория Беларуси, мнение белорусской стороны не учитывалось. В 1921 году между Польшей и Советской Россией был подписан Рижский мирный договор, в результате кото-

равные основания рассматривать в роли чужаков как западный вектор (поляков, немцев, белогвардейцев и других противников Советской России), так и восточный — собственно Советскую Россию. Но последняя трактовка проблемы по очевидным причинам была совершенно «неформатной» для советского культурного контекста.

В нем мотив изгнания «оккупантов» становится вполне легитимным, если рассматривать территорию конфликта как «нашу советскую землю» (в русле популистских тезисов о дружбе и братском союзе освобожденных народов) или просто как «неотъемлемую часть России» — хоть царской, хоть советской (в русле колониального проекта). Здесь «чужаками» однозначно оказывались немцы и «белополяки», вторгшиеся в зону влияния советской власти: враги метрополии суть враги колонии.

Локальная война, которую Советская Россия и возродившаяся Польша вели между собой на спорных территориях (в том числе и Беларуси), давала объективную почву для конструирования образа белорусских партизан, озабоченных дальнейшей судьбой большевистского строя и власти Советов (источник которой, естественно, находился в Москве). Показательно, что пресса конца 1920-х гг. в рецензиях на белорусские фильмы о советско-польском конфликте периодически называет показанную в них войну «гражданской». И тем самым напрямую связывает ее с классовым противостоянием (фактически не проводя различия между территориями Беларуси и Советской России). Но обустройство новой социальной системы и борьба с чужаками за свою страну (а не метрополию) — явления разного порядка.

Нельзя отрицать, что Советская Россия в конфликтах 1920-х гг. решала (в числе прочих) и свои территориальные вопросы. Но завоевание «национальных окраин» прикрывалось, как правило, социалистическими лозунгами. На повестке дня стоял

рого западные белорусские земли отошли Польше, где и находились до сентября 1939 г. Территория Беларуси перекраивалась российскими большевиками весьма активно: ЛитБел СССР, переход восточных областей Беларуси в состав РСФСР, передача Вильно Литве, две волны «укрупнений» 1924 и 1926 гг. и т.д.

вопрос выживания новой системы общественного устройства, вследствие чего любой внешний враг становился не просто чужим, а классово чуждым: война шла не с Германией, а с «кайзеровской, империалистической Германией», не с Польшей, а с «буржуазно-помещичьей Польшей».

Доминирование революционно-классовых мотивов в «партизанских» текстах середины и конца 1920-х гг. вполне закономерно. Большевики поднимали народные массы на революционную борьбу с «буржуями», «против панов», за «фабрики — рабочим, землю — крестьянам», за лучшее будущее. Вот несколько характерных цитат из художественных «партизанских» текстов того времени, где ясно прослеживается апелляция к социально-классовым мотивам вооруженного сопротивления:

«Нешта нядобрае дзеецца на абшарах Беларусі, калі стогнам стогнуць сасоннікі і бярэзнікі, калі дубы-сталеткі варушаць сярдзіта сваімі моцнымі рукамі — голлямі...

А па гушчарах лесу блукаюць людзі...

Хто яны?!

Чаму яны не там, дзе святло і сонца?..

Чаму яны замурзаныя, закуранныя дымам, абраслі валасамі?

Чаму яны ўзараслях пушчы, у пастаяннай вільгаці і цемры марнуюць сваё жыццё?!

[...] Невядомыя людзі, што вандруюць па абшарах беларускіх лясоў, — гэта паўстанцы...

Гэта пакрыўджаныя, зняважаныя, асмеяныя і аплёваныя польскім панам старыя і маладыя сяляне.

Толькі тут, у лесе, знайшлі яны сабе прытулак, толькі тут ім можна смела выказаць крыўду на ворага... Можна і помсту прыдумаць...

Лес не выдасць...»¹³ (Михась Чарот, повесть «Свинопас» (1923–1924)).

«Ціха-ціха прабіраўся атрад сярод лесу. Нават бяздомны бадзяга-вечер, якому ўсё роўна нечага траціць, і той змоўк. Лес схіліўся над Дняпром і задумаўся. Напэўна і яму хочацца з

¹³ Чарот, М. Збор твораў: у 2 т. / М. Чарот. Мінск, 1958. Т. 2. С. 115–116. Цит. по: Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Мінск, 2001. Т.1. 1924–1959 гг. С. 28.

чырванаармейцамі – на паноў»¹⁴ (Анатоль Вольный, повесть «Два» (1925)).

Не менш красноречыва цитата из повести Якуба Коласа «Дрыгва»: «Беднаце няма куды дзецца. Яна змушана бегчы ў лес. Што ёй стаецца рабіць? Скарыцца перад панскаю ўладаю і налажыць зноў ярмо на свой карак? Не, лепей са зброяй у руках ваяваць за сваё права быць вольнымі, біцца за інтарэсы гарапашнікаў. Лепей загінуць у змаганні за сваю волю, за права быць вольнымі, за права будаваць сваё жыццё па-свойму, чым прызнаць панскую ўладу і панскую волю»¹⁵.

«Легитимная» партизанщина того времени (и ее репрезентация в культурных текстах) читается прежде всего как сражение против классового гнета за новый справедливый порядок – борьба *наличного* угнетенного белоруса за *возможного* советского белоруса, свободного от классового гнета. По существу, речь идет о борьбе за советскую власть – но еще не за Советскую Родину.

Таким образом, в советской белорусской культуре складывается образ партизана как локального героя борьбы за светлое советское будущее, не лишеного определенных (псевдо)национальных атрибутов. Но это колониальная (на этот раз с советским акцентом) «беларускасць» с налетом декоративного этнографизма, подкрашенного по требованиям военного жанра аксессуарами в стиле «милитари» – вспомним иконографический канон, описанный Сергеем Харевским. Межвоенному Партизану присуща фольклорность/народность с элементами лубочности как естественный формат колониальной репрезентации. Угнетенные заговорили голосом народа и на языке народа: «сказочные» революционные похождения Гришки-свинопаса (фильм «Лесная быль»), «легендарная» порка храбрым партизанским атаманом Осой пана воеводы – акт мести за страдания угнетенных и обездоленных крестьян (фильм «Сосны шумят»), народные шутки-прибаутки, песни и пляски в

¹⁴ Вольны, А. Два / А. Вольны. Мінск, 1925. С. 7. Цит. по: Гісторыя кінамастацтва Беларусі. С. 35.

¹⁵ Колас, Я. Дрыгва / Я. Колас // Збор твораў у чатырнаццаці тамах. Т. 8. Аповесці «На прасторах жыцця», «Адшчэпенец», «Дрыгва». Мінск, 1975. С. 295.

пьесе Крапивы и т.д. «Угнетенный крестьянин отстаивает в лесу право на достойную жизнь» — подходящий образ для «вясковай» нации, органично вписывающийся в классово удобную для большевиков «низовую» мифологию «лапцей і гнілой хаткі» в стиле Францишка Богушевича.

В иерархии ценностей коммунистической системы классовый принцип безусловно превалировал над национальным. Что было вполне логично для государства победившей пролетарской революции, сплотившего угнетенные массы рабочих и крестьян строительством светлого будущего и мечтой об окончательном поражении империализма. Революция и гражданская война стали закономерной базой, на которой советские идеологи пытались строить новую мифологию всенародной борьбы за Новый Мир. И белорусская партизанщина времен советско-польской войны оказалась весьма уместным локальным материалом для построения «красных» мифов с характерным местным колоритом.

Мифотворчество по мере своего развития — как в известном анекдоте советских времен — «колебалось вместе с генеральной линией партии», в результате чего образ партизана в культурных текстах межвоенного периода претерпевает закономерные трансформации. Если тексты 1920-х гг. овеяны в определенной степени героико-романтическим ореолом народного бунта, то культпродукты конца 1930-х гг. уже несут в себе явный державный идеологический посыл. Картины стихийных народных волнений постепенно сменяются идеей организованных большевиками коллективных действий и наглядных иллюстраций к пропагандистскому тезису о том, что «расейскі пралетарыят на чале з камуністычнай партыяй — кіраўнік у барацьбе за Савецкую Беларусь. Працоўнае беларускае сялянства і месчачковы саматужнік — актыўныя ўдзельнікі ў гэтай барацьбе»¹⁶.

В этой связи показателен диалог из пьесы Крапивы «Партизаны» (1937). Активный большевик, подпольный работник Скиба, пытающийся поднять

¹⁶ Н. «Гаманілі з гаем, гаманілі з полем...» // Савецкая Беларусь, 7.І.1930. Цит. по: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т.1. Игровое кино (1926–1970). Минск, 1996. С. 26.

народ на борьбу, беседує з беларускім крэстьяніном, будучым партызанам Міхалем пасле таго, як в деревню прішли полякі і востановілі сацыяльна-пэра-мэна па схеме «пан-холоп»¹⁷:

«Скіба. Ну і як жа вы ўсё-ткі думаеце жыць?»

Міхаль. Думаем, таварыш, што можа хутка перамена якая будзе.

Скіба. А хто гэту перамену зробіць?»

Міхаль. Можа, чырвоныя паноў прагоняць.

Скіба. Чырвоныя... А вы якія? Белья?

Міхаль. Мы так сабе... Ніякія¹⁸.

Скіба. Вось гэта-ж і дрэнна, што ніякія. Я разумею: ваяваць - гэта цяжка, гэта нават страшна, але-ж у Чырвонай Арміі хіба не такія людзі, як і вы? ім таксама паміраць ня хочацца. І жонкі ў іх ёсьць, якія без іх гаруюць, і дзеткі, якіх яны любяць і шкадуюць. Дык чаму-ж яны могуць ваяваць, а вы не? Чаму вы чакаеце, каб яны вам свабоду на талерцы паднеслі?»¹⁹.

Кроме того, пафос классового противостояния, который в «партизанских» текстах остается пока доминирующим, на уровне интерпретации культурных продуктов постепенно начинает «разбавляться» героико-патриотическими ингредиентами. На идеологическом горизонте возникает новый актер: «героический (белорусский) народ», готовый стать на защиту своей родины — СССР.

¹⁷ Интересная деталь: в пьесе возвращение «польского панского порядка» преподнесено как восстановление недавнего status quo — по принципу «опять вернулись селян притесняют». Это вызывает недоумение, если брать за основу национальный ракурс («поляки вернулись»): Польша только в 1918 году вновь получила независимость, Беларусь, в свою очередь, с конца XVIII в. находилась под властью Российской империи. Но если рассматривать социально-классовую компоненту («паны вернулись») в качестве доминирующей, то все становится на свои места — большевики, собственно, и боролись против буржуазных устоев.

¹⁸ Или — если развить тему — «тутэйшыя» (к слову, в одноименной пьесе Купалы партизаны как действующие субъекты отсутствуют в принципе). «Ніякімі» Крапива достаточно выразительно обозначает место белорусов в геополитическом контексте того времени.

¹⁹ Крапіва, К. Партызаны / К. Крапіва // Выбраныя творы. Мінск, 1948. С. 90–91.

Героизация партизана начинается в 1930-х гг., когда в БССР развертывается кампания по борьбе с «нацдемами»²⁰, а угроза внешней интервенции со стороны Германии вырисовывается все более отчетливо. В кинематографе последнее обстоятельство нашло отражение в создании серии так называемых «оборонных» фильмов, моделирующих ситуацию гипотетической войны на советской территории. В этом контексте культпродукты «про партизан» начинают выполнять новую, мобилизационно-идеологическую функцию. Вот что говорится в рецензии на фильм Юрия Тарича «11 июля»²¹: «Фільм... толькі ўмоўна можна назваць гістарычным, паколькі тэма і вобразы ўзяты з падзей, маючых параўнальную даўнасць. Па сутнасці ж карціна выключна сучасная і актуальная, калі яе расцэньваць з пункту гледжання абвайстраючайся пагрозы новай фашысцкай інтэрвенцыі. Яна яшчэ раз напаміньць ворагам, што беларускі народ і ў далейшым будзе з такой жа бязлітаснасцю граміць усякага, хто пасягне на яго свяшчэнную радзіму»²².

Приведенная выше цитата четко демонстрирует вектор движения советского дискурса, презентировавшего (пост)революционные события, в сторону своеобразной подмены «трофеев», за которые сражались народные массы. Проследим тенденцию этих трансформаций на примере содержательной динамики критических рецензий на фильмы о событиях 1920-х гг.

1927 г. По поводу фильма Тарича «Лесная быль» критика одобрительно отмечала достаточно четко показанную *«борьбу между помещиком и крестья-*

²⁰ Если в 1929 г. белорусских национальных деятелей упрекали в «тенденции ставить национальные интересы выше классовых», то год спустя (в 1930 году) начались аресты по сфабрикованному делу «Саюза вызвалення Беларусі». Переведя в ранг «врагов народа», их называли не иначе как «фашистские наемники», «национал-фашисты» и т.п.

²¹ 11 июля — день освобождения Минска от «белопольских оккупантов», имевший в БССР статус праздника, соразмерного 1 Мая или годовщине революции 1917 г.

²² Губарэвіч, К. Фільм аб беларускай акупацыі / К. Губарэвіч. Літаратура і мастацтва. 16.VII.1938. Цит. по: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т. 1. Игровое кино (1926–1970). 1996. С. 97.

нами», «белорусское крестьянство, борющееся и побеждавшее»²³.

1929 г. Леонида Молчанова, режиссера фильма «Сосны шумят», пресса упрекала в том, что «благодарный материал для киноповести о тяжелой «мужицкой войне»²⁴ превращен в плохой приключенческий роман западного образца, где «партизанский коллектив и социально-политический характер его борьбы — не показаны вовсе. Фильма сплошь заполнена лубочно-фантастическими приключениями неустрашимого атамана»²⁵.

В результате, как сообщила 3 марта 1931 г. газета «Рабочий», фильм Молчанова был снят с экрана как картина, отражающая «идеи контрреволюционного белорусского национал-демократизма»²⁶.

В 1935 г. в обзорной статье о фильмах Белгоскино отмечалось, что «Сосны шумят» «как будто о партизанском движении, но этого не чувствуется, несмотря на то, что там движутся люди, похожие на партизан. Беда в том, что мы не можем заметить по их поступкам, по их поведению, что они защищают классовые интересы»²⁷. Более того, в нем совершенно не просматривается «социальная сутнасць асноўнага героя, як носьбіта ідэі барацьбы партызан за Совецкую уладу»²⁸.

1937 г. «Можна налічыць 5–6 карцін аб грамадзянскай вайне на Беларусі, выпушчаных Белдзяржкіно... але ў большасці сваёй гэтыя карціны толькі кампраметуюць тэму сваімі антымастацкімі вобразамі і нярэдка палітычна скажаюць саму гісторыю. Гэтае

²³ Недоброво, В. Лесная быль / В. Неборово // Жизнь искусства. 1927. № 22. С. 16; Бронков, М. По проторенной дорожке / М. Бронков // Комсомольская правда. 17.V.1927; Там же. С. 10.

²⁴ Волков, В. По московским экранам / В. Волков // Известия. 3.VIII.1929; Там же. С. 33.

²⁵ А-В, И. первым экраном // Кино, 16. VII.1929. Там же. С. 32.

²⁶ Д-КИЙ. Советское кино — на службу пятилетке // Рабочий, 3.III.1931. Там же. С. 33.

²⁷ Бобрик, Я. Драматургия белорусского фильма / Я. Бобрик // Советское кино. 1935. № 1. С. 79–80; Там же. С. 33.

²⁸ Бобрык, Я. Кадры Белдзяржкіно / Я. Бобрык // Літаратура і мастацтва, 11.IX.1935; Там же. С. 33.

скажэнне было свядомым і праднамераным, калі ўлічыць, што да карцін аб грамадзянскай вайне на Беларусі прыклалі свае брудныя рукі фашысцкія найміты²⁹...» — адзначала газета «Літаратура і мастацтва» в статье с показательным названием «Тэма народнага гераізма: аб сцэнарыях “11 ліпеня” і “Вогненныя гады”»³⁰. К слову, в фильме присутствует симптоматичный отрицательный персонаж — сотрудничающий с польскими оккупантами белорусский националист, неприглядный образ которого появляется еще в коласовской «Дрыгве». В вышитых народным орнаментом рубашках теперь ходят не классово пробудившиеся крестьяне, а предатели-антисоветчики и прочие несознательные элементы.

1939 г. Апофеозом властной риторики, продемонстрировавшей заметную смену курса в интерпретации событий советско-польской войны, можно считать цитату из рецензии на фильм Владимира

²⁹ Кого советская пропаганда считала «фашистскими наемниками» видно из статьи в газете «Звезда» от 28 августа 1937 г.: «Ворагі народу, якія арудавалі на фронце беларускага савецкага мастацтва, прынеслі значную шкоду кінематаграфіі... Беларускае кінастудыя не адпавядала свайму асноўнаму прызначэнню: яна не адлюстроўвала ў сваіх карцінах гераічнага мінулага і сучаснага беларускага народу. Калі ж здаралася ставіць карціны, маючыя якія-небудзь адносіны да Беларусі, то тут былі характэрны бундаўскія і нацдэмаўскія скажэнні. [...] У спісах пастаўленых карцін і сцэнарных заказаў можна знайсці імёны ярых ворагаў, як Вольны, на пастаноўку халтурных і палітычна-шкодных сцэнарыяў якіх Белдзяржкіно затраціла не адзін мільён рублёў. У свой час у Белдзяржкіно прыкармліваліся на сцэнарнай рабоце нацыянал-фашысты Зарэцкі, Жылуновіч, Чарот, Дудар... Толькі ў гэтым годзе ўдалося некалькі аслабіць напружанае становішча... [...] Трэба падняць усю беларускую кінематаграфію на такі ўзровень, каб яна сапраўды была магутным сродкам і памошнікам партыі ў справе палітычнага выхавання мільёнаў мас савецкай Беларусі, як гэтага патрабуе ад нас наша партыя і яе правадыр таварыш Сталін» (Конік, Д. Карэнныя пытаньні беларускай кінематаграфіі / Д. Конік // Звезда, 28.VII.1937; Там же. С. 97).

³⁰ Губарэвіч, К. Тэма народнага гераізма: аб сцэнарыях «11 ліпеня» і «Вогненныя гады» / К. Губарэвіч. Літаратура і мастацтва. 5.IX.1937; Там жа. С. 97.

Корш-Саблина «Огненные годы»³¹: «В фильме есть недочеты, но он убедительно и ярко воскрешает одну из героических страниц нашей истории — разгром белополяков, дерзнувших двадцать лет назад посягнуть на священные границы Советского Союза. В этой схватке, которая изображается в фильме, с одной стороны выступает могучий советский народ, осознавший свою великую историческую миссию, бьющийся за свободу трудящихся, а с другой стороны — разнузданная шайка авантюристов, скопище шовинистов и выскочек, живущих только своими узкоклассовыми интересами эксплуататоров и стяжателей»³².

Революционное прошлое в контексте возможной войны начинает трактоваться не как завоевание (победное шествие красной идеи), а как оборона, что должно было обеспечить психологическую настройку граждан на грядущую борьбу за Родину против фашистских интервентов.

Таким образом, в межвоенных партизанских текстах был сформирован образ белоруса-партизана как сельского активиста, сражающегося вместе с большевиками за новый общественный порядок и светлое будущее. Но уже в конце 1930-х гг. данный концепт столкнулся с необходимостью трансформироваться в образ бесстрашного (и безусловно партийного) патриота советской Родины. По справедливому замечанию белорусского философа Андрея Екадумова, «гражданская война не годилась на роль эпоса. Постулируя новую историческую общность советский народ, компартия нуждалась в таком эпосе, который сплачивал бы нации и народности Советской империи не только по классовому, но и по кровнородственному признаку»³³. Осмысляя этот тезис в

³¹ Фильм посвящен боям с поляками на Западном фронте. Тема партизанского сопротивления в качестве основной в нем не затрагивалась.

³² Рошин, Я. Огненные годы / Я. Рошин // Московский большевик, 24.IX.1939. Цит. по: все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т. 1. Игровое кино (1926-1970). С. 99.

³³ Екадумов, А. Великая Отечественная: миф плюс история / А. Екадумов // ARCHE. 1999. № 2 (3). Доступно через World Wide Web: <<http://arche.bymedia.net/2-1999/jekad.html>>.

русле разбираемой темы, правомерно заключить, что и межвоенный Партизан не годился на роль героя эпоса или мифа — как национального (способного субъективировать нацию для самой себя), так и колониального (демонстрирующего лояльность метрополии). Межвоенный Партизан был, по сути, локальной сказкой о классово прозревшем герое, умело мстившем враждебной народу силе — сытым и самодовольным панам — за социальное неравенство и классовый прессинг. Такой образ был адекватным для молодой страны, пребывающей в эйфории от триумфального шествия советской власти. Но тоталитарному государству, каким становится СССР 1930-х гг., вместо «волнующихся народных масс» был нужен мобилизованный партией «героический (белорусский) народ». Для того чтобы сказка окончательно стала мифом, потребовалась новая война.

ПАРТИЗАН ВЕЛИКИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ

Миф о Беларуси как «республике-партизанке» в коллективной памяти сегодняшних белорусов прочно связан с войной 1941–1945 гг. Поствоенный Партизан фактически вытеснил своего межвоенного предшественника из культурного поля, установив прямую коннотацию «партизан — Великая Отечественная» и спродуцировав долгоиграющий образ «мужественного и героического народа» с набором сопутствующих метафор и коннотаций: «республика-партизанка», «ой, бярозы ды сосны, партызанскія сёстры», «каждый четвертый сбит на лету», «Партизанфильм», «песни партизан, сосны да туман» и т.п.

При этом, как отмечает концептуальный белорусский художник Артур Клинов, в пантеоне советских богов Великий Партизан — в отличие от созидательных Великого Рабочего или Великой Колхозницы — существовал у подножия красного Олимпа. Он был внесистемным героем, существующим где-то на обочине героических сказок о светлом будущем как гарант их реализации. Прочная смысловая связка «война + Беларусь = партизаны» в контексте культурного процесса БССР, по мысли Клинова, являлась следствием «атрыманьня ідэалыгічнага заказу

на мадэляваньне й рэпрадукаваньне вобразу Ге-
роя», точнее — «сымулякру народнага барацьбіта
з нацысцкімі тытанамі»³⁴, законамным развіццём
мифологема Вялікага Партизана, ставшай впослед-
ствии унікальным культурным прадуктам савецкай
эпохі *made in BSSR*.

Партизанскі миф быў своеобразнай «визит-
кай», формай (само)прэзентацыі БССР, способ-
стваваўшай фарміраванню інтэгрываванага в со-
ветскую сістэму лакальнага самасознаньня³⁵. Миф
«партизанскай рэспублікі», вызначаючы і за-
крэпляючы месца Беларусі в канцэпцыі «велькай
победы», базываўся на трох кітах: а) всенарод-
насьці барацьбы с окупантамі («рэспубліка с самым
масовым партизанскім рухаваннем») с вытекаю-
чымі з нее б) самоотвержэнным героізмам («са-
мая героічэская рэспубліка») і в) беспрэцэдэнтнай
жэртвеннасьцю во імя Родіны («сама я потерпевшая
от окупации братская рэспубліка»).

Тем не менее ёсьць аснованьня ўтверджаць, што
Партизан не сразу стал мифам і, балее таго, не
сразу стал беларускім.

В кантэксьце Вялікай Отчэствэннай вайны со-
ветскага народа Партизан ізначальна становіцца
чэ-та балеым, чэ просто тэрмінам для абозначэ-
ннн военнай практыкі супрацівленьня вראгу на окупываванай тэрыторыі. Ідэалагема Партизана
была прызвана абозначыць — сoderжательна маркыв-
рывать — сітуацыю «всенароднага супрацівленьня
народа на врэманно окупываваных тэрыторыях»
под руководствам і арганывзацыонным началом «іспыванай і закаленнай в боях Коммуныстычэскай
партыі». Ту «всенароднасьць», котрая была, со-
гласно офіцыяльным савецкім тэстам, «пожалуй,
прывуца толькы савецкыму партизанскыму рухаван-
ню». Доказательствам тому служывы беспрэцэдэнт-
нае кывлывчество супрацівляючыхся, налывчье «акыв-
нейшай поддэръжкы всега населення окупываваных

³⁴ Клінаў, А. Партызан і антыпартызан /А. Клінаў // Анталёгія сучаснага беларускага мысьленьня. СПб., 2003. С. 409–410.

³⁵ Зам, А. Беларускі нацыяналізм ці нацыяналізм Беларусі (Беларусь у 1990–1996) / А. Зам // Беларускі гістарычны агляд. 1998. № 7. С. 71.

районов нашей страны», пестрый социальный и национальный состав участников «организованной партизанской борьбы», безоговорочная преданность Советской Родине³⁶.

Однако сама идея «всенародности» партизанской борьбы образца 1941–1945 гг. и ее безмерной поддержки населением при тщательном рассмотрении выглядит довольно спорной. Дело здесь не только в серьезно варьирующейся (по разным источникам) численности³⁷ бойцов советского сопротивления.

Немецкий исследователь Бернхард Кьяри склоняется к мысли, что разнообразные силы (будь то советские партизаны или — декларировавшие себя как национальные — образования типа Белорусской центральной рады или литовских «железных волков»), противостоящие друг другу в ситуации войны, в принципе репрезентировали не «народы», а различные национальные элиты и были, как правило, инспирированы внешними центрами сопротивления³⁸.

Историки также отмечают, что в первые годы советско-немецкого военного конфликта говорить о партизанском движении как о серьезной силе было явно преждевременно³⁹. Имеются свидетельства, что на момент начала войны у ВКП(б) не было четкого сценария развития партизанского движения. В ка-

³⁶ Непокоренная Белоруссия. М., 1963. С. 4.

³⁷ Советские историография и пропаганда оперируют цифрами в 374 тыс. белорусских партизан и 440 тыс. скрытого партизанского резерва на ее территории. Эти цифры являются официальными для современной Беларуси. В то же время независимые постсоветские исследователи говорят об общей численности в 370–400 тыс. советских партизан, из них большая часть на территории Беларуси (см., например, интервью Бориса Соколова на радио «Эхо Москвы» от 16.07.2007. Доступно через World Wide Web <http://www.echo.msk.ru/programs/victory/53278/>). Польский исследователь Юрий Туронак приводит следующие цифры (на июнь 1944 г.): 143 тыс. человек участвовало в сопротивлении плюс 250 тыс. человек в резерве (Туронак, Ю. Мадэрная гісторыя Беларусі. Вільня, 2006. С. 510).

³⁸ К'яры, Б. Штодзённасць за лініяй фронту: Акупацыя, калабарацыя і супраціў у Беларусі (1941–1944 г.) / Б. К'яры. Мінск, 2005.

³⁹ Туронак, Ю. Беларусь пад нямецкай акупацыяй / Ю. Туронак. Мінск, 1993.

честве равно возможных рассматривались два альтернативных варианта: точечные профессиональные диверсии в тылу врага (вариант НКВД) и развертывание масштабного «народного сопротивления» (вариант, авторство которого приписывают первому секретарю компартии БССР Пантелеймону Пономаренко⁴⁰).

Весьма специфическим образом идея всенародной партизанской борьбы была отражена в официальном советском дискурсе, прежде всего в речах Иосифа Сталина. Термин «партизанская борьба» возникает уже в первом военном выступлении Сталина 3 июля 1941, когда были публично озвучены положения Директивы Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б) от 29 июня 1941 года, и продолжает присутствовать в его выступлениях до самой победы. Показательно, что (как можно заключить из текста) речь поначалу шла преимущественно о диверсионной борьбе малых групп по подрыву коммуникаций и порче имущества в тылу врага. В своей первой после начала войны речи Сталин призывает «создавать партизанские отряды, конные и пешие, создавать диверсионные группы для борьбы с частями вражеской армии, для разжигания партизанской войны всюду и везде», обеспечивая неприятелю «невыносимые условия» существования⁴¹. Что соответствовало как общепринятой военной практике, рассматривающей партизанство в качестве мобильных помощников регулярных сил, действующих в тылу врага, так и известному тезису Ленина о том, что «партизанские выступления не месть, а военные действия».

Показательно, что Сталин говорит о «всенародной войне» и «партизанской борьбе всюду и везде»,

⁴⁰ Пономаренко, с самого начала войны ярый сторонник массового сопротивления, уже 2 июля 1941 года победно рапортовал Сталину: «В Белоруссии развернулось партизанское движение, например, в области Полесья в каждой деревне и в каждом колхозе есть свой партизанский отряд» (цит. по: Музиал, Б. Преступления партизан: советская легенда и действительность / Б. Музиал // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21.06.2004. Доступно через World Wide Web: <<http://www.inosmi.ru/stories/02/07/18/3106/210507.html>>]

⁴¹ Сталин, И. О Великой Отечественной войне Советского Союза / И. Сталин. М., 1946. С. 16.

но еще не о «всенародной партизанской борьбе на временно оккупированных территориях» — впоследствии общем месте мемуаров партизанских командиров и дискурса официальной пропаганды при оценке партизанского движения первых дней войны⁴².

Риторика «всенародной партизанской борьбы» появляется несколько позже. В Приказе о задачах партизанского движения от 5 сентября 1942 г. (7 ноября 1942 звучит призыв Сталина «раздуть пламя всенародного партизанского движения в тылу врага»⁴³). Вождь жестко требовал: «партизанское движение должно стать всенародным»⁴⁴. Из чего логически следует, что к осени 1942 г. партизанство еще таковым не являлось.

Сентябрьский приказ интересен и другими тезисами. Если ранее от населения требовалась лишь всемерная поддержка героической Красной Армии, что должно было найти свое выражение в самоотверженном труде в советском тылу, то сейчас миссия «отстоять свою Родину, защитить свободу, независимость, свою честь и разгромить ненавистных немецких захватчиков»⁴⁵ становилась делом всех и каждого. Народное партизанское движение на «нашей территории, временно захваченной немецкими оккупантами», провозглашалось «одним из решающих условий победы над врагом»⁴⁶. Далее идея «все-

⁴² Например, у руководителя Белорусского штаба партизанского движения Петра Калинина в мемуарах «Партизанская республика» (1964) читаем: «Вечером 30 июня в Могилеве состоялось совместное заседание бюро ЦК партии и Совнаркома республики. [...] Собравшиеся изучили и обсудили директиву Центрального Комитета ВКП(б) и Совнаркома СССР, в которой излагались конкретные задачи по организации всенародной (выделено мной. — Д.С.) борьбы против фашистских оккупантов. Позднее, 3 июля, содержание этой директивы было обнародовано по радио в выступлении И. В. Сталина» (Калинин, П. Партизанская республика / М. Калинин. М., 1964. С. 14–15).

⁴³ Сталин, И. О Великой Отечественной войне Советского Союза / И. Сталин. М., 1946. С. 36.

⁴⁴ Русский архив: Великая Отечественная: Приказы народного комиссара обороны СССР 22 июня 1941 г. 1942 г. Т. 13 (2-2). М., 1997. С. 293.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

народности» лишь снабжается дополнительными акцентами: «шире раздуть», «усилить», «вовлечь широкие слои советского населения в захваченных врагом районах в активную освободительную борьбу», «мстить беспощадно немецким захватчикам за кровь и слезы наших жён и детей, матерей и отцов, братьев и сестёр»⁴⁷. Выделение мести⁴⁸ в качестве одного из решающих мотивов партизанских действий демонстрирует окончательный переход от партизанства как управляемой военной тактики и практики к партизанству как стихийному «народному гневу». В зеркале официальной риторики вместо профессиональных диверсантов на тропу войны выходят «народные мстители». Которые де-факто оставались неотъемлемой частью оборонительной стратегии СССР, что подразумевало высокий уровень организации и материально-техническое обеспечение из Центра.

В дискурсе власти белорусское партизанство стало неотъемлемой частью официальной истории Великой Отечественной войны в качестве периферийного локального движения, руководимого Москвой. Типичный пример — массово растиражированный текст Янки Купалы «Беларускім партызанам» (1941), четко иллюстрирующий генеральную линию партии в вопросах партизанского движения: воля — с Востока, неволя — с Запада, мудрое руководство — лично от товарища Сталина:

*«Партызаны, партызаны,
Беларускія сыны,
За няволю, за кайданы,
Рэжце гітлерцаў паганых,
Каб не ўскрэслі век яны!*

⁴⁷ Сталин, И. О Великой Отечественной войне Советского Союза. С. 92.

⁴⁸ Уже в Присяге белорусского партизана от 12 мая 1942 года читаем среди клятв читаем: «Я клянуся, за спаленыя гарады і вескі, за кроў і смерць нашых жонак і дзяцей, бацькоў і мацярэй, за гвалты і здзекі над маім народам, жорстка помсціць ворагу і безупынна, не спыняючыся ні перад чым, заўсёды і ўсюды смела; рашуча, дзёрзка і бязлітасна знішчаць нямецкіх акупантаў» (цит. по: Вялікая Айчынная вайна савецкага народа (у кантэксте Другой сусветнай вайны): вучэб. дапам. Мінск, 2004. С. 120).

[...]

*Вашы бітвы ўвесь свет бача,
Бача Сталін родны наш,
Як фашыстаў род сабачы,
Людарэзаў зброд смердзячы
Нішчыць ваша варта-страж»⁴⁹.*

Национальная составляющая фактически выносятся за рамки активного смыслового поля — термины «белорусы» и «белорусский» в советском пропагандистском контексте звучат преимущественно в географическом аспекте: в адрес «временно оккупированной» территории БССР. Разрозненные попытки маркировать «беларускасьць»⁵⁰ партизанства — «Присягу белорусского партизана», «Обращение воинов-белорусов к партизанам и партизанкам», обращение Сталина 1 января 1944 г. к белорусскому народу с призывом бить «фашистских извергов» и присоединяться к партизанам, Особый Белорусский Сбор в Муроме, отдельные художественные полотна и поэтические тексты — можно трактовать как локальные мобилизационно-идеологические моменты, имеющие минимальное отношение к национальному измерению.

За неимением национальных аргументов (которые лишь эпизодически всплывали в официальном дискурсе из соображений пропагандистской необходимости)⁵¹, как конструкты, «национальные по

⁴⁹ Последняя строфа, по утверждению архивиста Виталия Скалабана, исследовавшего проблему купаловского текста, не печаталась несколько десятилетий. Полный вариант текста был напечатан в 5-м томе Полного собрания сочинений (Минск, 1995–2003) (Скалабан, В. Партизаны, партизаны, беларускія сыны! / В. Скалабан // Советская Белоруссия. 2006. № 155 (22565)).

⁵⁰ Интересный момент: партизанские формирования, действовавшие на территории Беларуси, назывались 1) в конспиративном духе типа «бригада дяди Коли», 2) в абстрактном революционно-патриотическом ключе типа «Народные мстители», «За Советскую Родину!» или «Смерть фашистским оккупантам!», а также 3) носили имена Сталина, Буденного, Молотова и других советских функционеров и/или русских полководцев типа Кутузова или Суворова. Национальный колорит практически отсутствовал: бригада им. Кастуся Калиновского — пожалуй, единственное исключение.

⁵¹ См., например, речь Сталина от 3 июля 1941 года: «Враг

форме, социалистические по содержанию») власть активно использовала идеологические: партизаны — это «наши люди» в тылу врага. Конструирование «фронта за линией фронта» было закономерной (с точки зрения московского Центра) попыткой создать систему не национально-белорусского, а *советского* Сопротивления.

Формально Партизан военного времени презентировал «волну народного гнева», фактически — всепобеждающую силу советского строя, выполняя тем самым функцию пропагандистского ресурса, инструмента идеологического программирования, придававшего осмысленность дальнейшему сопротивлению. Партизан выступал не столько как боец, сколько как априорный носитель единственно верной идеологии, представитель истинной (советской) власти на временно оккупированных территориях. С точки зрения советской идеологии, в белорусском (как, впрочем, и в любом другом) лесу партизан — априори советский человек, патриот советской Родины, проявляющий «невиданный героизм» и «высокий моральный дух». Он борется с врагом на временно оккупированной территории не за Беларусь (или не столько за Беларусь), а «За (Советскую) Родину! За Сталина!», участвуя в глобаль-

жесток и неумолим. Он ставит своей целью [...] разрушение национальной культуры и национальной государственности русских, украинцев, белорусов, литовцев, латышей, эстонцев, узбеков, татар, молдаван, грузин, армян, азербайджанцев и других свободных народов Советского Союза, их онемечение, их превращение в рабов немецких князей и баронов» (Сталин, И. О Великой Отечественной войне Советского Союза. С. 11). А также его обращение к белорусскому народу от 1 января 1944 года в связи с 25-летием образования БССР: «Гордись, белорус, — на знаменах твоих дивизий золотыми буквами написано: «Выше знамя белорусской народности!» Пусть эта гордость к Родине превратится в священную ненависть к врагу. Честь и слава тому, кто с оружием в руках борется за честь и независимость белорусского народа! Проклятье и позор, а потом позорная смерть тем, кто поднял руку на свободолюбивый белорусский народ! Мщенье и смерть немецким оккупантам!» (цит. по: Соколов, Б. Оккупация. Правда и мифы / Б. Соколов. М., 2002. С. 287).

ной, «священной» битве — в Великой Отечественной войне.

Партизан идеологический, таким образом, представлял в двух ипостасях — защитник Советской Родины и «народный мститель», пользующийся всенародной поддержкой. Эти измерения Партизана фиксировали в массовом сознании *не реальный, а желаемый властью* образ жителя захваченных врагом земель.

Как отмечает в своем исследовании повседневности под оккупацией Бернард Кьяри, советская партийная историография, говоря о советском народном сопротивлении, описывала своеобразный «неиспорченный мир», превращая войну в аисторическое событие, избегая таким образом дискуссии о повседневной жизни под оккупацией⁵². Необходимость парадной вывески «всенародного сопротивления оккупантам», демонстрирующей «правильную» жизнь и деятельность советских людей под оккупацией, объяснялась несоответствием действительной картины происходящего с желаемой.

Сергей Харевский справедливо считает, что появившаяся после войны идея «партизанской республики» была нужна, чтобы «змазаць, зацяніць, выкрэсьліць факт 4 гадоў рэальнага жыцця пад акупацыяй: школьніцтва, асветы, цывільная адміністрацыя, аддзелы самаабароны, дзелавое жыццё, штодзённая сялянская праца, [...] дабрахвотную эміграцыю ў Нямецчыну і г.д. То бок, рэальнае жыццё пераважнае большасці беларусаў у вайну зусім не адпавядала кодэксу паводзінаў савецкага чалавека» (из личной переписки).

Историк Юрий Туронак, живший во время Второй мировой войны на оккупированной территории, рассказывает о факте конструирования и последующего навязывания жителям оккупированных районов удобной «правды» об оккупации. «Савецкі афіцэр раскажаў нам аб нашых цярпеньнях падчас нямецкай акупацыі. «Зьвесткі» афіцэра, які лепш за нас саміх ведаў нашае становішча, пачаткова выклікалі здзіўленьне і кпіны, аднак

⁵² К'яры, Б. Штодзённасць за лініяй фронту: Акупацыя, калабарацыя і супраціў у Беларусі (1941–1944г.) / Б. К'яры. Мінск, 2005. С. 26.

неўзабаве іх сталі паўтараць франтавыя газэткі, якія распаўсюджваліся салдатамі. (...) Загадзя былі падрыхтаваныя прапагандысцкія тэзы, якія неўзабаве сталі абавязковымі для дасьледчыкаў акупацыі. Іх нязгодныя выказваньні маглі трактавацца як прапаганда фашызму, высоўвацца зь імі было рызыкаўна»⁵³.

Таким образом, формирование парадигмы воспоминаний о минувшей войне и ее последующая цензурная обработка позволили сначала создать, а затем утвердить в публичном советском дискурсе миф о партизане в качестве канона и «истинной правды». Идея «всенародного сопротивления» была призвана продемонстрировать, что, несмотря на тяжелую жизнь под оккупацией и активную фашистскую пропаганду, *«белорусский народ остался до конца верен Советской власти, родной Коммунистической партии, матери-Родине»*⁵⁴. При этом фактически происходила подмена субъекта: власть использовала «народный» концепт Партизана для своей «раскрутки» — демонстрации собственной мощи и популярности своих лозунгов.

Таким образом, есть прямые основания рассматривать официальную версию партизанства (с эмиссарами с Большой Земли, централизованным управлением и борьбой *«с именем Сталина на устах»*) как колониальный проект, призванный поддержать авторитет метрополии на территориях, способных выйти из-под контроля (борьба НКВД с национальным сопротивлением, уничтожение «неправильных»/«не наших» вооруженных групп, чистка «неблагонадежных» в партизанских отрядах и т.д.). И, одновременно, — в качестве своеобразного идейного прикрытия как безмерных человеческих жертв, так и сдачи «своей» территории противнику: народ-партизан не жалеет себя за Родину и Сталина. Причем делает это добровольно, из патриотических побуждений. Партизан Великий Отечественный функционировал в чисто идеологическом измерении, являясь белорусским с точки зрения геополитической, но не национальной. Построение советского белорусского партизанского

⁵³ Туронак, Ю. Мадэрная гісторыя Беларусі / Ю. Туронак. Вільня, 2006. С. 12.

⁵⁴ Непокоренная Белоруссия. М., 1963. С. 12.

мифа начинается только после войны — в русле «обронзовения» самой Великой Отечественной.

ПАРТИЗАН ВЕЛИКИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ-2: ФАБРИКИ СЛАВЫ

Первые мирные годы были периодом зачисток на бывших оккупированных территориях: как отмечает К'яри, с точки зрения советской идеологии виной населения оккупированной территории был сам факт проживания на ней⁵⁵. В феврале 1945 года ЦК КПБ принимает специальную резолюцию о перевоспитании общества в духе советского патриотизма и ненависти к немецким оккупантам (которых в то время на территории Беларуси уже не было)⁵⁶. Послевоенная волна репрессий заканчивается лишь в 1952 г.⁵⁷ Только в середине 1950-х гг. НКВД полностью ликвидирует белорусское антикоммунистическое сопротивление. По некоторым сведениям, партизаны до начала 1960-х не признаются легитимными участниками войны⁵⁸. На бытовом уровне получает распространение идея понимания белорусов как «нации предателей», оперативно сдавших немецким оккупантам свою территорию. Существует также версия (озвученная в постсоветское время, но до сих пор не нашедшая официального документального подтверждения) о том, что после войны белорусов как неблагонадежных элементов ожидала тотальная депортация в отдаленные районы СССР.

В это же время, по версии публициста Сергея Дубавца (документального подтверждения которой нами также пока не найдено), партийный секретарь Пантелеймон Пономаренко и руководитель КГБ Лаврентий Цанава разрабатывают бренд «республики-партизанки» с довольно прагматичной целью — как козырной карты для метрополии в вопросах полу-

⁵⁵ К'яри, Б. Штодзённасць за лініяй фронту: Акупацыя, калабарацыя і супраціў у Беларусі (1941–1944г.). С. 316.

⁵⁶ Туронак, Ю. Мадэрная гісторыя Беларусі. 2006. С. 12.

⁵⁷ Гісторыя Беларусі. У 2 ч. Ч.2. Люты 1917 г. — 1997 г. / пад рэд. Я.К. Новіка, Г.С. Марцуля. Мінск, 1998. С. 317.

⁵⁸ Клыкоўская, Ц. Саюз Беларускай Моладзі — вяртаньне з забыцця / Ц. Клыкоўская. Беласток, 2004. С. 82.

чення средств на абновленне разрушанай пасля войны рэспублікі⁵⁹. В прыватнай перапісцы з аўтарам Сяргей Дубавец уточніў сваю пазіцыю па вопысу паслевоеннага развіцця ідэі партызан(ств)а: «У часы ўсенароднага аптымізму і паваеннай адбудовы для Беларусі было ня так проста падабраць станоўчы вобраз. Гіблая, панішчаная зямля, пасля доўгай акупацыі — ідзі разбярэся, хто тут “свой”, а хто “чужы”. Словам — чорная дзіра. Вось і зрабілі стаўку на “пазытыўных людзей” — партызан. Тым больш, яны ўсе — у кіраўніцтве. А заадно атрымалі магчымасць «забыць» масу цёмных партызанскіх “подзвігаў”, на разбор якіх спатрэбілася б армія пракурораў і дзесяцігодзьдзі часу».

Інымі словамі, пасля войны партыйнае кіраванне, састаяўшае ў асноўным з бывшага партызанскага актыва, працягвала працаваць у фармате «прыкрыцця» ізъянов акупацыйнай повсяднёвасці, зрабіўшы ставку на пазітыўнае істараічнае міфатворчэства. Суть даннага падыхода ярка атразілася ў адной з рэплік на абсуджэнні рэжысёрскага сцэнарыя Віктара Турова к фільму «Война пад крышамі» (1967): «Цікавае ў сцэнарыі і тое, што там сказана, што партызан — гэта не прафесія. Гэта ўсенародная барацьба»⁶⁰.

Партызанская тема пачынае актывна эксплуатавацца ў культуры пачатку 1960-х гг.⁶¹ — воздв

⁵⁹ Дубавец, С. Рэспубліка-партызанка / С. Дубавец // У: Вострая Брама. Радые Свабодная Эўропа/Радые Свабодна, 2005. С. 347.

⁶⁰ Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т.2. 1960–1985 гг. С. 99.

⁶¹ Да гэтага моманта паслевоенныя тэксты з Партизаном ў галоўнай ролі паддаюцца простаму перапісцы. Нескількі полотен, сярод якіх стаяла класікай «За родную Беларусь!» (1948) Вадзіміра Суховерхова, ізабражаючых ў духе паведнай эйфорыі неспіаемаых патрыотаў, праданых солдат імперыі. Паведна-оптымістычэскі фільм-лаурэат Сталінскай прэміі «Канстанцін Заслонов» (1948, рэж. Вадзімір Корш-Саблін), стаяшы сваяобразным «полномочным прадставіцелем» беларускага кіно ў афіцыйнай савецкай культуры. Ізданыя ў 1949–1951 гг. ідэйна выдэраныя мемуары Лаврэнція Цанавы «Всенародная партызанская война ў Беларусіі пратыв фашыістскіх захватчыкаў». У 1950–1951 гг. разрабатан тэматычэскі

гаются серии военных памятников, имена партизан появляются в названиях улиц городов, регулярно выходят многочисленные художественные и публицистические тексты. Это время можно рассматривать как эпоху системного становления мифа белорусского партизанства, установившую своеобразный «партизанский» канон. Последний соединил в себе советскую идейность, самоотверженный героизм и беспрецедентную жертвенность, пришедшую в официальный дискурс 1960-х гг. на смену безоглядной радости победы, которая была «одна на всех, мы за ценой не постоим».

Партизан(ство) как объект послевоенной репрезентации находит свое воплощение в двух ракурсах:

1) «парадная» история Белоруссии партизанской, повествующая о героической и самоотверженной борьбе с оккупантом (многочисленные сборники типа «Непокоренной Белоруссии» (1959, русское издание — 1963), мемуары партизанских командиров — «Партизанская хроника» (1961) Александра Ваупшасова, «Партизанская республика» (1964) Петра Калинина, «Верен до конца» и «Люди особого склада» (обе — 1973) Василия Козлова и др.);

2) психологический подход к военному опыту, где на первый план выходят трагичные измерения войны, драма частной жизни под оккупацией (книги Алеся Адамовича, живописные полотна «Партизанская мадонна» Михаила Савицкого и «Беларусь — мать партизанская» Мая Данцига (обе — 1967), где, как отмечает Сергей Харевский, «*няма ні штучнага патасу штучна насупленых людзей, ні самога дзеяння вайны. Ёсць адчуваньне драмы, а не гульня ў яе*»⁶² и т.д.).

Наиболее четко траекторию развития белорусского партизанского мифа можно проследить на примере этапных «партизанских» фильмов, снятых киностудией «Беларусьфильм». Но перед тем как перейти к краткому разбору фильмов — несколько

барельеф «Партизаны Белоруссии» для монумента Победы (сдан в 1954 г.). В 1948 г. Михась Лыньков начал работу над романом-эпопеей «Векапомныя дні», посвященной партизанскому движению (закончен в 1958 г., премией Якуба Коласа отмечен в 1968 г.).

⁶² Харэўскі, С. Масацтва пра вайну.

слов о самом «Беларусьфильме» и партизанской теме в продукции студии, относительно которой бытует стереотипное мнение, что «там каждый второй фильм про партизан». За что, собственно, киностудия и была прозвана «Партизанфильмом». При ближайшем рассмотрении ситуация выглядит совсем иначе.

Белорусский писатель Алесь Адамович, сценарист знаковой для белорусского кинематографа дилогии «Партизаны», на обсуждении проекта в 1968 г. говорил, что дилогия – всего лишь второй (!) в БССР фильм про партизан. Журналист Владимир Халип в сходном ключе вспоминал о состоявшемся в 1973 г. разговоре Петра Машерова и режиссера Элема Климова – результатом чего станет фильм «Иди и смотри» (1985): «Машеров предложил ему (Элему Климову. – Д.С.) подумать над какой-нибудь темой, может быть, военной. Республика-партизанка. Здесь столько настоящих героев. Мемориалы на местах сражений. А масштабного фильма о партизанах нет (выделено мной. – Д.С.)»⁶³.

Но лучший аргумент – простая статистика: среди 250 фильмов, выпущенных «Беларусьфильмом» после войны до 1983 г., «партизанских» лент (где эта тема главная или в числе основных – включая детские) всего 18, т.е. немного более 7%! По моему мнению, «партизанская» аура главной киностудии БССР возникла в результате двух факторов: общесоюзной популярности и признания фильмов военной тематики (в том числе и партизанской) и проецирования образа Беларуси как «республики-партизанки» на всю военную продукцию «Беларусьфильма»⁶⁴, которой, кстати, тоже было немного: за указанный период вышло лишь 22 фильма о Великой Отечественной войне⁶⁵.

⁶³ Халип, В. Тайное искусство кругового боя / В. Халип // БДГ. Для служебного пользования. 2005. № 18.

⁶⁴ В разнообразных статьях часто используются словесные конструкции типа: «Беларусьфильм» снимает много фильмов о войне, поэтому его в народе называют «Партизанфильмом».

⁶⁵ См.: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. В 2 т. Т.1. Игровое кино (1926–1970). Минск, 1996. Т. 2. Игровое кино (1971–1983). Минск, 2000.

Пик «кинопартизанства» исследователи белорусского кино относят к 1960–1970-х гг., когда были сняты основные «партизанские» ленты «Беларусь-фильма». Но первой попыткой затронуть тему был фильм Владимира Корш-Саблина «Константин Заслонов» (1949), на долгое время задавший формат эстетического решения темы войны в белорусском кинематографе. В «Константине Заслонове» партизанство достаточно условно. В контексте формирующегося мифа о Партизане его можно прочесть как попытку белорусской версии идеального советского гражданина, «пламенного патриота социалистической Родины», воплотившего в себе «лучшие черты характера Человека Сталинской эпохи»⁶⁶, «человека, для которого Родина, партия, Сталин — это великая движущая сила всей его жизни, символ счастья, справедливости, разума»⁶⁷. В первую очередь, это кино об идеальной боевой единице, самоотверженно работающей на «великую победу» и готовой под руководством партии умереть «за дело народа, за дело Ленина-Сталина», что целиком соответствует специфике непосредственно послевоенной репрезентации минувшей войны. В фильме нет ошибок партийных патриотов — есть четкая руководящая линия партии в организации сопротивления в неприятельском тылу. Нет сомневающихся или колеблющихся персонажей — есть простая схема «враг-предатель-герой». Причем «Заслонов в картине — не исключительная личность, а обыкновенный человек, один из миллионов простых советских людей, каждый из которых может стать на его место, если этого потребует Родина...»⁶⁸.

В этом ключе решена и следующая лента на подпольно-партизанскую тему «Часы остановились в полночь» (1959, реж. Николай Фигуровский)⁶⁹, в

⁶⁶ Рывкин, Я. Константин Заслонов / Я. Рывкин, И. Агеев // Советская Белоруссия, 2.IX.1949. Цит. по: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т.1. Игровое кино (1926–1970). С. 111.

⁶⁷ Абрамов, А. Константин Заслонов / А. Абрамов // Вечерняя Москва, 14.IX.1949; Там же. С. 112.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Мы не берем в расчет детские фильмы «Дети партизана» (1954, реж. Лев Голуб, Николай Фигуровский) и «Девочка ищет отца» (1956, реж. Лев Голуб). В первом

основе которой — ликвидация «палача белорусского народа» гауляйтера Кубе. Экранный миф строится на позиционировании Партизана как воплощения коллективных устремлений — народного Героя, самоотверженного «борца с фашистскими захватчиками», участника массового сопротивления. Иными словами, безликого актора, «по зову сердца и коммунистической партии»⁷⁰ добровольно поднявшегося на вооруженную борьбу с немецкими захватчиками.

Советский герой был странным образованием: героизм как исключительность заменялся исключительной героичностью. Партизаны и подпольщики в фильмах, живописных полотнах и монументальных композициях выступали активной живой массой (в лучшем случае — массовой живописных типажей⁷¹). Фильмы этой эпохи демонстрировали не авторский стиль, а государственную идеологию: в объектив кинокамеры, по сути, смотрела партия, создавая свое «правильное» кино о минувшей войне, где не было места приватной судьбе и личным проблемам человека в нечеловеческих обстоятельствах.

По сути, первым белорусским партизанским фильмом стал «Через кладбище» (1964) Виктора Турова. Это типичное кино времен «оттепели»: без партийных работников у руля народной борьбы, без навязчивой патетики, возвышенного героизма и бодрого оптимизма, с долгими проездами на телеге по выжженной войной земле и живыми нестандартными персонажами: идейный Михась (который, тем не менее, не может забыть стоны умирающих немцев с подорванного им поезда), флегматичный Феликс, помогающий отцу плавить тол для партизан, сварливая Софья Казимировна, хитрый партизанский связной Сазон Иванович, нелицеприятно отзывающийся о советской власти. И, конечно, Ева, чей противоречивый образ — на грани между позитивным шаблоном «пламенной патриотки» и негативным «немецкой

случае партизанская тема просто фон для послевоенных приключений маленьких партизан, во втором — лишь повод для приключений дочки партизанского командира.

⁷⁰ Белоруссия партизанская. Минск, 1980. С. 5.

⁷¹ Практически в каждом фильме присутствует колоритный дед-партизан, который непременно говорит на «трасянке», репрезентируя таким образом местное население.

овчарки» — стал камнем преткновения еще на этапе обсуждения сценария.

В «Через кладбище» индивидуальное перекрывает социальное, война и ситуация оккупации служат лишь фоном для постановки экзистенциальных вопросов. О дисгармонии фильма с советским пропагандистским каноном красноречиво говорят критические замечания, озвученные еще на стадии обсуждения сценария: «агульначалавечы гуманізм, што адчуваецца ў сцэнарыі насуперак сапраўднаму класаваму гуманізму», «занадта многа ўвагі надаецца недахопам савецкай улады, і наогул сцэнарыі адзначаецца ідэйнай незавершанасцю, што сведчыць аб уплыве тэорыі антыгераізму»⁷². Критика дружно утверждала, что такой партизанской борьбы и таких партизан на советских экранах еще не было. И тем не менее находила способ вписать персонажей фильма в привычную схему «война-герой»: «Мы считаем сегодня истинным героем того, для кого... бесстрашный поступок не просто выполнение приказа, но и выражение собственной духовной сущности... Героизм персонажей повести “Через кладбище” — это героизм преодоления внутреннего барьера, преодоления, необходимого для того, чтобы совершить то ли единственный подвиг, то ли цепь незаметных повседневных дел, из которых тоже вырастала великая победа»⁷³.

Следующая работа Турова — кинодиалогия «Партизаны» по сценарию Алеся Адамовича («Война под крышами» (1967), «Сыновья уходят в бой» (1969)) интересна как наиболее четкое отражение трансформации репрезентации партизана в советской белорусской культуре: она создавалась (проект был начат в 1964 году) в переломный для белорусской советской мифологии момент перехода от Партизана психологического к Партизану эпическому.

Первая часть диалогии представляет собой отголосок «оттепельного» стиля: претензия на психологизм,

⁷² Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 2. 1960–1985 гг. Мінск, 2002. С. 72.

⁷³ Кардин, В. Искания продолжаются / В. Кардин // Советский экран. 1965. № 8. С. 10–12. Цит. по: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т. 1. Игровое кино (1926–1970). С. 175.

попытка разобраться в мотивах ухода в партизаны или полицаи, показать специфику тихой «войны под крышами», романтические мечты подростков о партизанстве, мучительные сомнения потенциального предателя Казика, душевные терзания матери, образ которой (вопреки пожеланиям партийных органов) так и не стал образом Матери-Родины. Хотя тема матери была заявлена еще в эпиграфе первой части, трудно назвать аптекаршу Анну Корзун главной героиней: в дилогии в принципе нет главных героев. Они все растворяются в людской массе на фоне изо щренных повешений сопротивленцев с портретами на шее, многозначительных рассуждений, несуразных экранных номеров с переодеваниями, когда полицай то и дело оказывается партизаном и т.п.

Режиссера Турова в то время упрекали в большом количестве персонажей-предателей, в малом количестве героев, в невозможности сразу определить, где «свой», а где «чужой», в том, что не выдержана тональность героического пафоса, а бесчисленные проезды обозов с мирным населением демонстрируют не партизанские действия, а их имитацию⁷⁴. Основная претензия со стороны власти к сценаристу и бывшему партизану Алесю Адамовичу оформилась в вопросе председателя Комитета по кинематографии при правительстве БССР Бориса Павленка: «Вас, таварыш Адамовіч, прасілі рашуча ўмяшацца ў гэты матэрыял. Чаму ў вас не атрымліваецца станоўчы камісар?..»⁷⁵. Знакомые интонации: после небольшого перерыва в советское кино возвращаются идея «руководящей роли партии» в организации всенародного сопротивления и повальный героизм на оккупированных территориях.

Вторая часть, если верить ее эпиграфу, должна была поведать про партизанскую жизнь сыновей Анны Корзун, ушедших в партизанский отряд. В действительности речь в фильме (гораздо более тяжеловесном, чем первая часть) идет, скорее, о сыновьях матери-Родины, героически держащих оборону в лесах и на болотах. Что в основном почему-то выражается в частых визитах к местному населению с

⁷⁴ Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 2. 1960–1985 гг. С. 100.

⁷⁵ Там жа. С. 102–103.

целью перекусить за гостеприимным столом. Человеческие измерения решительно вытеснены набором «правильных» (и абсолютно мертвых) знаков: герои в лесах, солидарный народ, замученный совестью полицай и девочка в белом платице на минном поле.

«Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой» вышли на экраны с заметным опозданием — лишь в 1971 г., что во многом предопределило отзывы критиков, судивших ленты с точки зрения изменившейся партийной линии: «Фильм о героях и героизме. Казалось бы именно такого звучания мы могли ждать от встречи с партизанской диалогией... ибо для нас «партизан» и «герой» — понятия равнозначные. [...] Призванные воспеть героев и героизм, показать мужество отважных народных мстителей, фильмы эти вылились в повествования унылые и монотонные, где повышенное внимание привлечено к ущербности и всякого рода надломленности в характерах людей, к фактам физической и нравственной болезненности»⁷⁶. Диалогия, по мысли власти, призванная репрезентировать официальные представления о партизанской борьбе, партизанской армии и партизанской республике, в результате оказалась ущербным компромиссом между личными творческими амбициями режиссера и сценариста и идеальной кинолентой о всенародной партизанской борьбе героического белорусского народа⁷⁷.

В 1970-е война окончательно переходит в статус неприкосновенного мифа, базирующегося на сплаве сталинского плакатного героизма с народной трагедией. В посвященном партизанскому командиру Минаю Шмырёву фильме «Батька» (1971, реж. Борис Степанов) отчетливо просматриваются визуальная деградация и содержательное разложение концепта. Партизан, ушедший в телеэпопею⁷⁸, превращается в

⁷⁶ Шалуновский, В. Герои фильмов — герои сражений / В. Шалуновский // Красная звезда. 9.1.1971. Цит. по: Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т.1. Игровое кино (1926–1970). С. 222.

⁷⁷ Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т. 2. 1960–1985 гг. С. 103.

⁷⁸ Телефильм про минское подполье с «партизанскими» вкраплениями «Руины стреляют...» (1971–1972, реж. Виталий Четвериков), киноэпопея «Пламя» (1974, реж. Виталий Четвериков), многосерийный телефильм «Время

симулякр — монументальный декоративный фасад, за которым уже не было мощной имперской идеологии тоталитарного образца.

В заключение несколько соображений общего плана. Советскую рефлексию по поводу партизан(ств)а, нашедшую свое выражение в официальном культурном «партизанском» креативе, философ Валентин Акудович склонен рассматривать как деятельность по конструированию своеобразного культурного «бренда», сумевшего обеспечить Беларуси известность в мире. По его мнению, именно послевоенная романтизация партизан(ств)а спровоцировала создание первого общенационального мифа белорусов — мифа партизанства как концептуального построения, которое субъективировало и мифологизировало белорусов для самих себя.

Тем не менее национальный миф на поверку оказывается национальным ненациональным мифом: Акудович справедливо отмечает принципиальную неадекватность выстроенной советской идеологией мифологической репрезентации Партизана историческим и социально-политическим реалиям, указывая на неорганичность⁷⁹ для ментальности белорусского народа идеи вооруженного сопротивления немецкой агрессии (например, в Первую мировую войну говорить о поголовном сопротивлении белорусов тем же немцам никак не приходилось).

выбрало нас» (1976–1979, реж. Михаил Пташук), кинороман «Черная береза» (1977, реж. Виталий Четвериков).

⁷⁹ Показательны выдержки из документов, созданных на оккупированных территориях белорусских организаций, репрезентировавших себя как национальные, советские партизаны рассматривались как враги и/или не-белорусы. Военный и политический белорусский деятель полковник Франц Кушаль в тексте «Спробы арганізацыі беларускага войска пры нямецкай акупацыі» писал «бatalьён можа быць ужыты толькі на Беларусі й толькі супроць ворагаў беларускага народу бальшавіцкіх партызанаў» (Кушаль, Ф. Спробы арганізацыі беларускага войска пры нямецкай акупацыі / Ф. Кушаль // Беларускі гістарычны агляд, 1997, Т. 4, сшыткі 1–2 (6–7). С. 37). В бюллетене Белорусской независимой партии советские партизаны маркируются как «расейцы» (Ёрш, С. Падпольны беларускі друк падчас нямецкай акупацыі 1941–1944 гадоў / С. Ёрш // Беларускі Рэзыстанс. 2005. № 1).

По Акудовичу, причину неспособности белорусов к подобного рода сопротивлению следует видеть в сложившейся исторической ситуации: к середине XX в. уже сложно говорить о традиции войны с врагом по схеме «свои — чужие» (белорусы — немцы, белорусы — русские, белорусы — татары). Все последующие попытки представить эпизодическое противостояние врагу как героическую тенденцию выглядят идеологической спекуляцией. Со времен «Кровавого потопа» (1654–1667)⁸⁰ — ключевого события в процессе формирования нации — белорусов как субъектов войны, по большому счету, не было. При этом с конца XVIII в. (разделы Речи Посполитой, когда Беларусь оказалась в составе Российской империи, т.е. в чистом виде проявилась колониальная ситуация) любой военный конфликт, в который втягивалась метрополия, рассматривался местными национально настроенными элитами как способ возвращения независимости — сначала ВКЛ (например, в войне с Наполеоном), затем — после оформления во второй половине XIX в. национального проекта — Беларуси. Показательно, что обе мировые войны в XX в. — как первая с последующей оккупацией (провозглашение БНР), так и вторая — были отмечены сотрудничеством белорусских национальных элит с немцами.

Практическая реализация идеи массового сопротивления интервентам по формуле «свобода или смерть» выглядела бы в данном контексте воплощением утраты нацией естественного инстинкта самосохранения. Валентин Акудович усматривает в подобной практике ведения борьбы признаки экспортированного из метрополии концепта («За Родину, за Сталина!»), воплощающего идею идеологической мобилизации народа на защиту не собственной независимости (о которой в составе СССР говорить не приходилось), а интересов правящей элиты Страны Советов.

После войны миф Партизана, утратив свою фантомную мобилизующую роль, начинает использоваться в ином ключе — как инструмент легитимации

⁸⁰ Речь идет о войне 1654–1667 гг. между Великим княжеством Литовским и Московией, в результате которой погиб каждый второй житель ВКЛ.

просоветских элит. Идеологема Партизана-Борца с оккупантами органично перетекает в официальном пропагандистском дискурсе в Миф о Партизане-Победителе, получившем власть на освобожденных территориях по праву носителя самого прогрессивного учения. Советская власть в послевоенном белорусском варианте репрезентирует себя прямым преемником героев-освободителей — и нередко на деле является формой правления бывших полевых командиров, прошедших многоэтажную проверку на лояльность системе. Бюрократический аппарат присваивает право говорить от имени павших (и победивших) партизан, создавая себе задним числом героическую биографию.

Таким образом, белорусский советский общенациональный миф партизан(ств)а является на деле советским/имперским мифом партизанства, в котором белорусам (как народу) фактически отведена служебная роль самоотверженных идеологических борцов с врагом метрополии. В данном контексте фигура Партизана приобретает откровенно колониальные коннотации.

Присвоенный Беларуси титул «партизанской республики» служил эффективной маркировкой, отражающей не столько национальную, сколько социально-идеологическую специфику: сообщество самых преданных защитников Советской власти, жертвенно ей служивших в прошлом и безраздельно преданных в настоящем. Советская сказка о Партизане строилась на двух ложных посылах: 1) Беларусь единодушно приняла советский строй, и 2) готова была ради него на любые жертвы. «Партизан» выступал как фигура мифологической самоидентификации белорусов, на уровне пропаганды и идеологического воспитания воспроизводящей в сознании новых поколений образ борца за советскую Родину. Но, как ни парадоксально, именно этот национальный ненациональный миф дал основу для конституирования белорусов как нации, смоделировав партизанство как ментальную матрицу существования белорусов на оккупированной (все равно — кем) территории.

2007

«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ» В БЕЛАРУСИ: ВОЗМОЖНО ЛИ МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО?

*Белорусское партийное руководство
очередной раз бралось
за подъем сельского хозяйства
и собственного кинематографа...*
В. Быков

ВВЕДЕНИЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Словосочетание «современный белорусский кинематограф» у многих вызывает, наверняка, удивительно-вопрошающий взгляд, направленный в пустоту, — это в худшем случае. В лучшем случае вспомнится фильм М. Пташука «В августе 44-го» и еще может быть, В. Никифорова «На безымянной высоте» (оба фильма совместного белорусско-российского производства). Список может дополнить «Анастасия Слуцкая», разрекламированный в свое время как первый национальный фильм, а также ряд фильмов про войну, выпущенных «Беларусьфильмом» за последние несколько лет и приуроченных к 60-летию победы в Великой Отечественной войне, которые скорее возникнут в сознании не как целостные образы самих фильмов, а фрагментарно, как их рекламные афиши, вывешенные в фойе кинотеатров.

Такая в действительности скучная и невеселая картина белорусского кино (и даже зачастую разговоры о его отсутствии) является следствием затяжного кризиса, в котором белорусский кинематограф оказался по крайней мере с момента распада Совет-

ского Союза, когда вместе с ним распалась и общая система государственного регулирования и финансирования кинематографа. Возникшая необходимость сформировать свою собственную независимую и жизнеспособную систему кинематографии до сегодняшнего дня так и остается пока неразрешенной: малое количество производимых фильмов (вместо «требуемого президентом ежегодного производства шести полнометражных фильмов» — два-три в год), их низкое качество, незначительное финансирование кино (государственное, о негосударственных источниках говорить и не приходится, а если и приходится, то с большими оговорками, как мы увидим дальше), устаревшая техническая база (сохранившейся с 1970-х гг., несмотря на некоторые нововведения, например, системы DOLBY¹), государственное административное регулирование — как кинопроизводства, так и местного кинорынка и кинопроката. Выживание национальной киностудии осуществляется преимущественно за счет сдачи в аренду своих помещений российским кинокомпаниям.

Вместе с тем следует отметить, что, несмотря на кризис, за последние несколько лет определилась общая тенденция, а точнее, общая тематическая направленность белорусского кинематографа: это исторические фильмы, с большинстве своем — фильмы про войну². Однако до конца 2004 г. эта тенденция

¹ Кстати, первым белорусским фильмом в системе объемного звука Dolby Surround стал фильм «Глубокое течение», появившийся только в 2005 г. (чуть позже мы еще обратимся к этому фильму).

² Очень показательным примером в этом плане может служить вечерний эфир на БТ в день Белорусского кино (17 декабря 2004 г.), когда подряд было показано три снятых недавно белорусских фильма: «Анастасия Слуцкая», «Еще о войне», «В августе 44-го». За последнее время список, конечно, пополнился, хоть и незначительно, но тенденция сохранилась. Хотя практически на протяжении всей своей истории после войны белорусское кино постоянно было связано с темой войны, альтернативу которой если что и составляло, так это фильмы по произведениям классиков белорусской литературы. Самое интересное в этой ситуации и то, что надежды на возрождение белорусского кино связываются многими с тем же, то есть либо с войной, либо с обращением к «богатой белорусской литературной традиции». От, например,

носила несколько расплывчатый характер и, скорее, представляла собой совокупность возникших явлений одного порядка; речи об определенной государственной программе производства и развития национального кинематографа не было. Хотя при обозначенном кризисе, и в первую очередь экономическом, кинопроизводства эта тенденция позволила обнажить и кристаллизовать политику государства в отношении кино, продемонстрировав, на что делается ставка.

К концу 2004 г. ситуация несколько изменилась — не качественно, а скорее «концептуально». Связано это было с утверждением Советом Министров Республики Беларусь «Положения о национальном фильме», где измерение «национального» в отношении белорусского кинематографа впервые за время существования Беларуси как отдельного государства оформилось законодательно³. В этом документе национальный фильм определен как

учебного пособия для студентов вузов Н. Агафоновой «Искусство кино: этапы, стили, мастера» (Минск, 2005; кажется, единственного подобного рода белорусского издания) до двухстраничного эссе, написанного одним из студентов первого курса в качестве зачетного по курсу «Введение в историю кино» под названием «Белорусское кино: Было. Нет. Будет». Речь не идет, конечно, о негативном отношении к самой традиции, но когда она выставляется в качестве краеугольного камня и единственной «надежды», тогда это настораживает: просто поразительно, насколько воображение может стимулироваться отсутствием настоящего. Не только отсутствие современного белорусского кино в настоящее время, но и отсутствие настоящего как в самих фильмах, так и в воображении в качестве потенциальной возможности.

³ Интересен сам механизм становления фильма «национальным»: еще до начала съемок (фильму) выдается «удостоверение национального фильма» на основании предложенного сценария, состава рабочей группы и указания источников финансирования; то есть критерии «национального» предопределяются этими факторами и дальнейшим их неуклонным соблюдением. (Из положения: для признания фильма национальным его производитель подает заявление о выдаче удостоверения национального фильма и необходимые для этого документы; Министерство культуры рассматривает их и решает, насколько они соответствуют требованиям, указанным в определении «национального фильма», принимает

«...фильм, признанный в установленном законодательством порядке национальным, если его сценарий освещает события истории и культуры Республики Беларусь или отражает наиболее важные явления современности, имеющие общественную, историческую и культурную значимость, не менее 70% состава съемочной группы, создающей фильм, — граждане Республики Беларусь и финансирование расходов по его производству осуществляется, как правило, за счет средств республиканского и (или) местных бюджетов»⁴.

Несколько месяцев спустя после утверждения «положения» появился первый и на сегодняшний день пока единственный в своем роде национальный фильм «Глубокое течение» (2005, режиссеры М. Касымова и И. Павлов) о начале развития партизанского движения на территории Беларуси во время Великой Отечественной войны. Фильм вышел «под патронажем Президента Республики Беларусь А.Г. Лукашенко», побил все рекорды «промоушена» (promotion) белорусских фильмов и был одобрен во всеуслышание президентом на своем премьерном показе в кинотеатре «Октябрь».

Однако этот первый и единственный «национальный фильм» явно не вызвал таких же благосклонных и радостных откликов у своей потенциальной аудитории, то есть у белорусских зрителей⁵. Ожидания

решение и выдает удостоверение на срок производства фильма.) Более того, фильм может лишиться своего удостоверения и перестать быть национальным, если в процессе производства или (!) проката он «перестал соответствовать требованиям национального» (из «Положения о национальном фильме»).

⁴ «Положение о национальном фильме» вышло 31 декабря 2004 г. вслед за выходом утвержденного Президентом Закона «О кинематографии в Республике Беларусь» (14 июня 2004 г.). Интересно, что несколькими месяцами ранее (в сентябре того же года) в России выходит аналогичное «Положение о национальном фильме»; правда, закон о кинематографии (Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации») существует в России с августа 1996 г.

⁵ Как и в случае с первой, тогда еще не оформленной законодательно попыткой создания первого «национального фильма» «Анастасия Слуцкая», фильм «Глубокое течение» еще до своего премьерного показа вызывал большой интерес у белорусских зрителей. Однако по-

не оправдались. Сам фильм и его прокатная судьба, похоже, остались вторичным фактором, совершенно незначимым по сравнению с политическим вниманием к его тематической направленности, идейному содержанию и «правдивости» фильма, заложенными в сценарии фильма. Так, на сайте посольства Республики Беларусь в Российской Федерации было отмечено следующее:

«Перед создателями кинофильма о Великой Отечественной войне Президент ставил очень важную задачу: «Довести до сознания современного зрителя правду об исторической миссии единого народа единой великой страны, спасшего человечество от фашизма, противопо-

сле его демонстрации мнения аудитории выстроились практически единодушно как разочарование, ирония и негативная оценка. Например, некоторые отзывы о фильме – примеры «народной рецепции» – с форума на сайте kino.br.by:

«...Мы смотрели фильм, смотрели предвзято, пытаюсь увидеть все лучшее и сохранить это лучшее дабы было что потом вспоминать. Не получилось. Ну никак я не увидел зарождение партизанского движения, да и из партизан», которые держали под контролем ситуацию», увидел человек 15–17 <...> Я верю в БЕЛОРУСЬФИЛЬМ – замечательные картины создала эта студия... сейчас все на помойке ... жаль, но надо больше пробовать, больше рисковать, давать право на ошибки и актерам и режисерам – потребуется много времени и средств... **НО ВЕЩИ НАДО НАЗЫВАТЬ СВОИМИ ИМЕНАМИ. ФИЛЬМ НЕ УДАЛСЯ... СРАМОТА** (Диалог Вицина и Смирнова <...> – текст авторский. ::)»;

«Если б только можно было запихнуть этот позор обратно в павильоны “Беларусьфильма”! Стыдуха! Позор! Позор!»; «абсолютно согласен!!! Этот фильм не несёт в себе ничего, снят бездарно, игра актёров никакая... хоть александр григорьевич и восхищался 15 минут этим творением и звал всех на продолжение, но ни за что!!!»; «Непонятно мне для чего такое кино снимать?»; и т.д. – см. <http://kino.br.by/film4724.html>, а также его обсуждение на <http://auldnick.livejournal.com/14021.html>). Кроме того, участие фильма в международном кинофестивале стран СНГ и Балтии “Листопад”, который проводится ежегодно в Минске и на котором в 2005 г. этот фильм представлял Беларусь и занял 14-е место из 16 в зрительском рейтинге, только подтвердило подобное отношение к нему аудитории, и не только белорусской.

ставить фальшивкам яркое и убедительное кинополотно...»; «выступая после просмотра фильма, Президент Беларуси подчеркнул, что эта кинолента актуальна еще и потому, что в последнее время появилось много желающих провести ревизию истории, поставить все с ног на голову... Глава государства отметил, что такая “переоценка”, а вернее, извращение истории коснулось нашей святыни — Великой Победы и роли партизанского движения. Самое неприятное то, что к хору зарубежных фальсификаторов и очернителей присоединились некоторые наши литераторы, историки и деятели оппозиции. Как подчеркнул президент, никто не думал, что настанет время, когда кто-то замахнется на нашу Победу и что нам придется отстаивать еще и ее»; “к сожалению (сказал президент), нацистская идеология вновь поднимает голову в некоторых странах Европейского союза, — отметил Глава государства. — Это проявляется не только в государственных почестях фашистских недобитков, но и в возрождении политики дискриминации по национальному признаку, когда от 20 до 40% жителей соседних стран (преимущественно славяне) считаются “негражданами” и ущемляются в своих правах. Это наши люди — белорусы, русские. Неприятие такой национальной и исторической несправедливости присуще белорусскому народу. Поэтому и в годы Великой Отечественной войны, а затем в период развала Советского Союза он не принял националистическую идеологию и не примет”. “По мнению Главы государства, “фильм “Глубокое течение” снят в хороших, проверенных временем традициях отечественного кинематографа” и считает возможным создать продолжение этой киноленты, учитывая важность тематики”⁶ и т.д.»

Незадолго до этого произошло еще одно кинематографическое событие, связанное с белорусским кино в контексте его рассмотрения как «национального». В 2003 г., полутора годами ранее утверждения «положения», вышел фильм Андрея Кудиненко «Оккупация. Мистерии». В 2004 г. он демонстрировался на международном кинофестивале в Голландии (Роттердам), где получил международное признание как критиков, так и зрителей и был позиционирован как национальный белорусский фильм международной и белорусской аудиторией⁷. Вернув-

⁶ Из новостей на сайте посольства Республики Беларусь в Российской Федерации, см.: (<http://www.embassybel.ru/press/soft/2005/05/05/3541/>).

⁷ Об отзывах на фильм официальной прессы, крити-

шись в Беларусь, он был запрещен к демонстрации и распространению за то, что (по официальной версии Минкульта) «трактовка партизанского движения в этом фильме противоречит истинной правде, может оскорбить чувства ветеранов и оказать негативное влияние на воспитание подрастающего поколения и молодежи».

В этой статье хотелось бы сконцентрироваться на двух обозначенных выше практиках производства и определения национального кино в ситуации с белорусским кинематографом: его декларативного определения и производства «сверху», как практики, поддерживающей и поддерживаемой государством, и присвоения названия «национального кино» в результате международного успеха фильма. Наше предположение заключается в том, что эти две практики взаимосвязаны между собой. А именно, что утверждение «Положения о национальном фильме» (именно в это время и в таком виде) и последовавший вскоре выпуск фильма «Глубокое течение» явились ответной практикой, реакцией на фильм «Оккупация. Мистерия» (его международное признание и присвоение названия «национальный»), практикой, построенной скорее на исключении, чем на стимуляции собственно «национального»⁸.

Очевидно, насколько по-разному эти две ситуации представляют национальное кино, настолько различны стратегии производства и присваивания самого понятия «национального кино» и настолько по-разному в этой ситуации строится разговор о нем. Поэтому будет полезным обратиться прежде всего к тому дискурсу, который уже сложился в кинотеории в отношении национального кино, с тем чтобы затем проанализировать описанную выше ситуацию с бело-

ков и зрителей см. официальный сайт фильма: http://partisanfilm.narod.ru/mystery/mystery_main_ru.html/.

⁸ Нечто похожее произошло с использованием понятия «белорусский», когда очередным указом сфера его применения значительно сузилась, исключив «нежелательные» способы его использования. Хотя похоже, что этот механизм оказался специфичным не только в этих ситуациях с кино и с использованием понятия «белорусский», но является симптоматичным для белорусской ситуации в целом, а точнее, механизмом продвижения государственной политики.

русским кинематографом. Нас будет интересовать, каковы общие условия и процессы, посредством которых определенный вид практики начинает рассматриваться как национальное кино, как, в принципе, формируется понятие «национальное кино», какое содержимое оно в себя включает, как и кем в конечном итоге присваивается само понятие «национальное кино».

НАЦИОНАЛЬНОЕ КИНО:

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ В КИНОТЕОРИИ

Первое, что приходит на ум при разговоре о национальном кино, — это совокупность фильмов, произведенных в рамках конкретного национального государства. Именно таким образом оно зачастую и используется. Однако, как отмечает Эндрю Хигсон в статье «Понятие национального кино», которая, будучи впервые опубликована в британском журнале «Screen» в 1989 г., вскоре стала общепринятой отправной точкой для всех последующих дебатов по национальному кино вплоть до сегодняшнего дня, это не есть ни единственный, ни самый подходящий способ его использования. Помимо обозначенного выше существуют различные другие способы мобилизации и использования понятия «национальное кино», а следовательно, существуют определенные условия и процессы, посредством которых определенный вид практики начинает рассматриваться как национальное кино.

Вместе с тем идентифицировать национальное кино, считает Хигсон, — значит, прежде всего, установить определенную связь и единство, провозгласить уникальную идентичность и стабильный ряд значений. Таким образом, процесс идентификации неизменно предстает как процесс гегемонизации и мифологизации, включающий в себя как производство, так и передачу определенного ряда значений и одновременно предотвращение пролиферации других значений⁹. Этот процесс идентификации может происходить как через противопоставление националь-

9 Higson, A. The concept of National Cinema / A. Higson // Film and Nationalism / ed. by Alan Williams. Rutgers, 2002. P. 54.

ных кинематографий в понятиях их отличия друг от друга («установления различных степеней друговости»), так и через рассмотрение национальной кинематографии в рамках ее отношений к существующим политическим, экономическим и культурным практикам в рамках конкретного государства. Иными словами, национальное кино может и должно быть рассмотрено как определенная культурная и институциональная практика в рамках конкретного государства, но в то же время и как практика, выходящая за пределы этого государства и функционирующая на международной арене. Именно на этих двух взаимосвязанных аспектах рассмотрения национального кино мы и сосредоточимся дальше.

*Национальное кино как культурная
и институциональная практика*

Как определенная культурная практика в рамках конкретного государства национальное кино участвует в производстве культурной идентичности нации. В то же время, будучи определенной институциональной практикой («институцией с национализующей функцией»), она связана с государством, являясь частью его политической экономики. Эта связь важна, поскольку в то время как «государство — это ансамбль законов и институтов, нация — это своего рода культурный клей, который помогает все связать между собой»¹⁰.

Кинематограф практически с самого начала своего развития был осознан как сильный и эффективный инструмент пропаганды и идеологического воздействия. Вальтер Беньямин, рассматривая, как в целом изменяется социальная функция искусства с изобретением кинематографа, отмечал, что на смену ритуальной функции в результате утраты произведением искусства ауры и исчезновения мерила подлинности приходит политическая. Помимо самой технологической природы кинематографа и возможности (и даже скорее необходимости) массового тиражирования фильмов, которые лежат в основании этих преобразований, появление кино явилось симптомом глубокого преобразования восприятия и способа

¹⁰ Williams, A. Introduction to Film and Nationalism / A. Williams; ed. by Alan Williams. Rutgers, 2002. P. 11.

участия в производстве искусства. В кино, как нигде более, реакция отдельного человека — сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики — оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А такая способность кино организовывать и мобилизовать массы позволяет ассоциировать его с революционным производством. Именно с возникновением кинематографа становится понятно, что социальная функция искусства, и в первую очередь самого кинематографа, больше не может рассматриваться как ограниченная только сферой эстетического. Эстетическое становится обратной стороной политического и наоборот¹¹.

Пропагандистская и идеологическая функции кино рассматривались, как правило, в качестве средства сплочения народа, формирования и утверждения национальной специфики и стимулирования чувства национальной принадлежности в оппозиции к «другому» или «другим» в рамках конкретного национального государства. При этом именно государству в этих процессах отводилась определяющая роль; кинематограф становился одним из инструментов продвижения и поддержания государственной политики. Еще со времен Первой мировой войны, когда действенность кинопропаганды впервые была приведена и увидена в действии, правительства осознали потенциальную идеологическую функцию кино, а само кино стало рассматриваться как нечто вроде национальной культурной формы, институции с национализирующей функцией¹², кинематографии стали являться частью своих политических экономий. С этого времени государственные меры, цензура и различные постановления начинают играть значи-

¹¹ Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. М., 1996. С. 59. Как показывает Беньямин, эта взаимосвязь политического и эстетического была наилучшим образом реализована в тоталитарных государствах — в фашизме через «эстетизацию политики» и в коммунизме через «политизацию эстетики».

¹² Higson, A. The concept of National Cinema / A. Higson // Film and Nationalism. / ed. by Alan Williams. Rutgers, 2002. P. 61 («a national cultural form, an institution with nationalizing function»).

тельную роль в легализации, но также и в легитимации публичной сферы национального кино, задавая как само понятие «национального кино», так и отношение к нему государства, колеблющееся между промышленным и культурным его определением¹³. И если после Второй мировой войны пропагандистская функция кино ослабевает, то как инструмент идеологического воздействия кинематограф становится еще более сильным, но в то же время более рассеянным и менее очевидным, в смысле своей непрозрачности.

При этом большое значение в вопросах регулирования национальных кинематографий приобретает именно экономическая степень и способность вмешательства государства. На уровне политической экономики, как отмечает Хигсон, национальные кинематографии становятся определенной промышленной структурой, определенной моделью собственности и контроля оборудования, действительного имущества, человеческих ресурсов и капитала, а также системы государственного законодательства, которое обозначает пределы «национального [характера]» этой собственности — и прежде всего в отношении к производству. Относительная экономическая мощь национальной киноиндустрии зависит от той степени, с которой производство, распространение и демонстрация интегрированы, регулируются, технически оснащаются и капитализируются, от размера домашнего рынка и степени проникновения зарубежных рынков¹⁴.

На уровне участия в производстве культурной идентичности национальное кино непременно отсылает к некоей определенной воображаемой целостности, то есть тесно связана с понятием нации, и в этом смысле предстает как «категория с большим историческим, и даже более, идеологическим балластом»¹⁵. Здесь важно исследовать, отмечает Хигсон, те способы, посредством которых кино участвует наравне с другими культурными практиками и культурными

¹³ Elsaesser, Th. *European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood* (1994) / Th. Elsaesser // *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press. 2005. P. 37.

¹⁴ Higson, A. *Op.cit.* P. 60.

¹⁵ *Op. cit.* P. 36.

традициями в производстве нации, и в особенности в конструировании культурной идентичности, реформирует их в кинематографических понятиях и присваивает для построения своих собственных типовых конвенций¹⁶. Также, отмечает Хигсон, для рассмотрения национального кино в понятиях культурной идентичности необходимо обратить внимание на те процессы, посредством которых в рамках данной нации-государства достигается культурная гегемония, исследовать внутренние отношения модификации и консолидации унификации, способность институализировать специфический аспект в основе своей плюральной культуры как политически доминирующий, унифицировать и натурализовать его¹⁷.

Дело в том, что исторически рассмотрение национальных кинематографий слишком часто основывалось на принятии как данного понятия национальной специфики и ее производства; национальное кино рассматривалось как отражение определенной уже сформированной национальной культуры и культурной идентичности нации. Этот подход был всецело эссенциалистским. В рамках его исследователи пола-

¹⁶ Для этого, отмечает Хигсон, нужно обратиться к ряду вопросов. Во-первых, нужно исследовать содержание или тематический репертуар определенного ряда фильмов (то есть то, что становится объектом репрезентации и как конструируется «национальный характер»), доминирующие нарративные дискурсы и нарративную традицию. К тому же нужно обратить внимание на другие привлекающиеся материалы, в особенности на то, что конструируется как национальное наследие, литературное, театральное или еще какое-нибудь. Во-вторых, следует обратиться к вопросам восприятия и структур чувствования или мировоззрения, которые задействуют фильмы. И в-третьих, проанализировать стиль, формальные системы репрезентации (то есть используемые формы повествования, мотивации, конструирование пространства и постановку действия, способы, посредством которых структурируется повествование, темпоральную структуру, задействованные типы визуального удовольствия, а также способы адресации к зрителю и конструированию субъективности, и особенно ту степень активности аудитории, с которой фильмы вовлекают ее активность в производстве определенных значений). Higson, A. Op.cit. P. 61–62.

¹⁷ Ibid. P. 62.

гали, что анализ конкретных фильмов (их нарративных моделей, иконографии, лейтмотивов) поможет раскрыть некоторую уникальную и специфическую сущность, которая представляет одновременно более аутентичное и более симптоматичное измерение национальной специфики, чем в других искусствах или аспектах культуры. Пионером такого подхода стал Зигфрид Кракауэр со своей очень известной книгой «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера». С уклоном в социологию, групповую психологию и этнографию его анализ фильмов был сконцентрирован в большей степени на изучении «национального характера» немецкого кино периода Веймарской республики. В рамках этого подхода, отмечает Эльзассер, национальное кино скорее рассматривалось как «коннотация глубинных структур национального сознания», прочтение которых давало возможность проникновения в секретные фантазии, точки политического давления, коллективные желания и страхи. Вместе с тем опасность этого подхода заключалась не только в эссенциалистском отношении к концепту национальной идентичности. Этот подход был подвержен риску тавтологии, поскольку стремился обращаться только к типичным национальным фильмам, которые вписываются в заранее установленные рамки; укорененные в социологии, такие исследования использовали кино скорее для дистилляции национальных стереотипов или значимых символических конфигураций¹⁸.

Вместе с тем если обратиться к процессу конструирования нации, особенно в контексте разговора о культурной идентичности, то поиск стабильной и цельной идентичности может быть успешным только в случае подавления внутренних различий, напряжений и противоречий — классовых, гендерных, расовых, религиозных и исторических. Этот механизм, необходимый для производства цельности определенной нации, ведет к тому, что ее вторым названием становится «внутренняя культурная колонизация». Национальное кино работает по сход-

¹⁸ Elsaesser, Th. *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries* (2005) / Th. Elsaesser // *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005. P. 63–67.

ной аналогии. К тому же ни идентичность, ни национальная специфика не являются раз и навсегда заданными, но постоянно должны поддерживаться: это образы, которые всегда формируются при определенных условиях (как, собственно, и сам национализм, который появляется только в конце XVIII в.), они не даны и не наследуются, но приобретаются.

Кинематограф в этом постоянном процессе поддержания и переопределения национального, особенно когда речь идет о культурной идентичности, становится тем инструментом, посредством которого национальная специфика «приобретается»¹⁹. Он не просто связан с нацией, как если бы могли выступать как отражение или выражение уже сформированной национальной культуры и идентичности, а является неотъемлемой частью процесса их конструирования и [пере]определения. И поэтому может являться важной ареной для выяснения отношений между различными конфликтующими группами в определении того, что есть «нация» и «национальное». Они существуют в поле сил включения и исключения, сопротивления и присвоения, в процессе которых определенные вещи занимают центральное положение, другие маргинализуются. Это процесс, в котором интересы одной социальной группы репрезентируются как коллективные и национальные интересы, производя то, что Андерсон называет «воображаемым сообществом нации». И поэтому прокламация национального кино, как отмечает Хигсон, может быть рассмотрена также как своего рода «внутренняя культурная колонизация».

Вместе с тем, несмотря на то что и предлагаемый Хигсоном подход к исследованию национального кино, и концепция Андерсона в рассмотрении им возникновения наций являются конструктивист-

¹⁹ Higon, A. Op.cit. P. 63 На примере британского кино Хигсон отмечает, что его определение всегда уже вовлекает в себя, с одной стороны, конструирование воображаемой гомогенности идентичности и культуры, уже достигнутой культурной идентичности, предположительно разделяемой всеми британскими субъектами, с другой стороны, валоризацию самого понятия «британское кино», которое конструируется через полное игнорирование некоторых областей истории британского кино.

скими, с применением концепции Андерсона в отношении национального кино возникают определенные проблемы.

С одной стороны, именно появление книги Бенедикта Андерсона «Воображаемые сообщества»²⁰ становится ключевым моментом в консолидации конструктивистской парадигмы в исследовании национального кино (которая приходит в 1980-х гг. на смену эссенциалистской). С этих пор, как отмечает Уильямс во введении к книге «Кино и национализм», именно эта работа, а точнее, данное в ней определение нации как «воображенного политического сообщества», которое воображается «как что-то неизбежно ограниченное, но в то же время суверенное», становится отправным пунктом для многих современных исследований о нации и кино²¹. Вместе с тем, отмечает Уильямс, большинство исследователей, занимающихся вопросами нации и кино, обращаются к известной фразе «воображаемого сообщества», но на этом же и останавливаются. Однако не многие задумываются о том, что Андерсон говорил скорее о возникновении, а не о развитии современных наций и о роли, которую сыграли в этом печатные медиа. А здесь в отношении кино возникает две основные проблемы. Во-первых, это попытка приложить концепцию Андерсона к другим медиа, чья специфика принципиально отличается от печатных. Если говорить о кино, то, когда оно имело только печатный язык (то есть титры), оно было сравнительно не затронуто национализмом. Национальные барьеры возникли только тогда, когда появляется звук в кино. Хотя следует отметить, что если звуковое кино внешне и стимулировало национальные интересы, то по сути сделало кинопроизводство еще более интер-

²⁰ Работа Б. Андерсона, появившаяся в начале 1980-х гг., сыграла прежде всего ключевую в консолидации конструктивистского подхода к осмыслению самого понятия «нация», но вместе с тем оказала очень важное влияние и на пересмотр подхода к исследованию национального кино. Ее перевод на русский язык издан в 2001 г., см: Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. М., 2001.

²¹ Williams, A. Introduction to Film and Nationalism. P.1

национальным, чем прежде²². А интернациональное измерение национального кино как его изначальная и неотъемлемая характеристика предполагает [интер]национальное измерение его аудитории, которая не может быть ограничена «воображаемым сообществом» определенной нации²³. Если уж выходить за пределы печатных медиа, журнализма и бюрократии и если при этом иметь своей целью скорее «развитие», а не «возникновение» нации, то схему Андерсона скорее следует приложить к телевидению, чем к кино²⁴.

Во-вторых, любое исследование национализма, в любой области, в том числе и в кино, должно являться глубоко историчным. И в этом смысле работа Андерсона, которая скорее концентрируется на возникновении наций и там и останавливается, не учитывает постоянно продолжающуюся природу про-

²² Беньямин, В. Цит. изд. С. 29.

²³ То, что является специфичным для кинематографа в отличие от других медиа, — это его интернациональное измерение как изначальная, но в то же время постоянная и неотъемлемая характеристика. Чуть позже мы остановимся на этом вопросе подробнее.

²⁴ T. Elsaesser, 2005. P. 67. Телевидение и кино являются двумя различными механизмами производства и стимуляции «национального», и, прежде всего, это различие выстраивается на различии в способах адресации к аудитории как принадлежащей к нации. Национальное кино, в отличие от телевидения, предполагает производство национальных фильмов с учетом интернационального измерения национального кино: то есть воспроизведения неких общих установленных конвенций, соответствующих ожиданиям зрителя. Кроме того, оно представляет собой сложное образование, которое включает в себя не только производство, но и потребление и, будучи определенной национальной культурной практикой, всегда в себе уже заключает интернациональное измерение. Что касается национального телевидения, то оно, как и национальная телеаудитория, гораздо проще поддается локализации, чем национальное кино и его аудитория, и может рассматриваться, таким образом, как более эффективный инструмент мобилизации национального сознания. Вероятно, эта одна из причин тому, что на сегодняшний день, как отмечает Эльзассер, именно телевидение становится все более увеличивающейся политической силой в возрождении политического национализма в его современном, но очень противоречивом характере.

цесса производства и поддержания национальной специфики²⁵. Вместе с тем, как мы отметили выше, национальное кино является одним из тех механизмов, которые активно участвуют в их постоянном (пере)производстве через различные практики селекции, прочерчивания границ, видимых и невидимых линий включения и исключения и может являться важной ареной для выяснения отношений между различными конфликтующими группами в определении того, что есть «нация» и «национальное».

Поэтому идея национального «воображаемого образа», специфичная для кино, является отличной от «воображаемых сообществ» Андерсона и должна учитывать, прежде всего, историчность в конструировании (как в производстве, так и в поддержании) «национального». В качестве такого «общего мастер-тропа», специфичного для кино, Томас Эльзассер предлагает понятие «исторического воображаемого»²⁶, которое является понятием одновременно «кинематографически специфичным и исторически укорененным». Оно предполагает обращение к анализу кинотекста через его историзацию, но с учетом специфических механизмов работы «базового кинематографического аппарата»²⁷.

²⁵ Williams, A. Op. cit. P. 3.

²⁶ Elsaesser, T. Introduction. *European Cinema: Conditions of Impossibility?* (2005) / T. Elsaesser // *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press. 2005. P. 18–19. См. также его статью «Primary Identification and Historical Subject: “Fassbinder and German Cinema”» в *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. (Columbia University Press, 1986), в которой Эльзассер подробно обращается к «историческому воображаемому» нового немецкого кино через анализ фильмов Вернера Херцога и Вима Вендерса.

²⁷ Эльзассер, обращаясь к Ж.-Л. Бодри, который показал, что кинематограф ввиду специфической организации самого базового кинематографического аппарата в определенной степени можно рассматривать как универсальный механизм производства значения, специфической организации субъекта и определенных идеологических эффектов, в то же время полагает, что эти «универсальные» механизмы принципиально историчны. См. подробнее: Бодри, Ж.-Л. *Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата* / Ж.-Л. Бодри // Программа ТЕМПУС. Учебные материалы по специальности

Определенная текстуальная организация, считает он, является не столько результатом универсальных механизмов работы кинокамеры, сколько результатом вписывания в фильм и адресации к определенному историческому субъекту и субъективности, которые образуются определенными социальными отношениями. Поэтому и «универсальные» структуры производства значения в кино должны в равной степени поддаваться и историческому прочтению. В этом смысле специфические возможности самого медиума кино (как, например, композиция кадра и мизансцена, архитектура точек зрения, кадровое и закадровое пространство, глубина кадра, их плоскостность и фронтальность) должны рассматриваться как ключевые индексы формального письма, которые могут быть прочитаны исторически. Они образуют фундамент, на котором детально разрабатываются особенности репрезентативной системы, запускающей в работу специфическую адресацию к зрителю как субъекту национального кино через отдельный фильм, жанр или совокупности фильмов. Этот общий мастер-троп «исторического воображаемого» позволяет обратиться, с одной стороны, к исследованию того, как кино поддерживает диалог с идеей нации в политической и исторической области, с другой стороны, позволяет проанализировать функцию, которую исполняет кино в формировании идентичности зрителя. В этом смысле анализ национального кино позволяет не только проследить привилегированный и ограниченный ряд субъектных позиций, которые воспроизводятся в национальном кино как единственные легитимные позиции национальных субъектов. Но, скорее, предлагает исследование исторической и социальной обусловленности работы тех механизмов, которые активно участвуют в производстве субъективности зрителя.

Национальное кино как индустрия.

Интернациональное измерение национального кино

Все, что говорилось выше о национальном кино, было сосредоточено только на одном из аспектов рассмотрения его в отношении к существующим по-

«Информатика и коммуникация в Белгосуниверситете». Минск, 1997. Т. II. С. 101–121.

литическим, экономическим и культурным практикам конкретного государства. Вместе с тем национальный кинематограф, будучи определенной *культурной* и *институциональной практикой*, является еще и *индустрией*. А как индустрия он должен рассматриваться скорее не как национальный, а как международный (интернациональный) бизнес, в который каждые национальные кинематографии включены по-разному²⁸. То есть, являясь, с одной стороны, «оружием культурного национализма», национальное кино, с другой стороны, «функционирует как экономическое оружие на соревновательной международной арене мирового капитализма»²⁹.

Как отмечает Эльзассер, любое национальное кино для международного кинобизнеса имеет очень противоречивый статус: каждое национальное кино является одновременно национальным и интернациональным, хотя и в разных сферах своего влияния. Национально, то есть в масштабах своей страны, оно участвует в народной или литературной традиции в целом. Интернационально, то есть в международном масштабе, национальное кино обычно имеет общие с другими национальными кинематографиями функции в смысле того, что определенные национальные фильмы являются (должны выступать) проводниками серии ожиданий международной аудитории, представляя собой практически зеркальные отображения голливудских жанров³⁰.

Но что это значит? Если обратиться к истории возникновения кинематографа и его развитию в первые десятилетия, то можно увидеть, что кинематограф с самого начала явился действительно транскультурным и транснациональным феноменом, в отношении которого речь о национальном его измерении практически не шла. За совсем короткое время он достиг практически всех уголков планеты. Пересекая национальные границы, создавая легко доступные способы привлечения аудитории, кинематограф завоевывал все большее количество зрителей вне зависимости от их лингвистических, культурных и национальных особенностей. Интернациональность раннего кинематографа

²⁸ Elsaesser, T. Op. cit. P. 37.

²⁹ Williams, A. Op. cit. P. 6.

³⁰ Elsaesser, T. Op.cit. P. 38.

матографа, помимо массовости и доступности, объяснялась еще одной простой причиной. С момента своего возникновения и до 1928 г. кино было немым, не имело языка в смысле разговорной речи. Оно было понятно людям всех национальностей, проживающих в различных уголках планеты³¹. И хотя уже в первое десятилетие своего существования кино обзавелось титрами на языках стран производителей, оно тем не менее все еще оставалось практически не затронутым национализмом. К тому же изначально монополией на кинопроизводство обладали только некоторые страны: вначале Франция, а потом надолго США (Голливуд). Их монополистские позиции определялись наличием капиталов и, соответственно, необходимых средств и оборудования для производства фильмов. Поэтому первые десятилетия кино существовало в основном только через экспорт картин из стран-монополистов/владельцев капитала; несмотря на изначальную интернациональность потребления кино, его производство на протяжении некоторого времени было закреплено лишь за некоторыми странами. Национальные барьеры начинают появляться в кино только с приходом в него звука в конце 1920-х — начале 1930-х гг.³²

Однако к этому времени, то есть к 1930-м гг., Голливуд уже представлял собой четко отстроенную систему кинопроизводства и распространения, а голливудская продукция покрывала собой практически

³¹ Ведь не случайно в 1910–1920-е гг. среди теоретиков, обратившихся к исследованию киноязыка, речь шла о появлении нового универсального языка, языка образов, восходящего к иероглифическому и идеографическому письму, языка всеобщего, массового, понятного людям вне зависимости от их национальной принадлежности и соответственно не знающее никаких национальных ограничений.

³² Хотя, как отмечает Вальтер Беньямин, если с возникновением звукового кино публика оказалась ограниченной языковыми границами (и это как раз совпало с акцентированием национальных интересов, которое осуществил фашизм), то дальнейшее стимулирование экономической жизнеспособности национального кино только внешне стимулировало национальные интересы, но по сути сделало кинопроизводство еще более интернациональным, чем прежде. См.: Там же. С. 28–29.

все зарубежные рынки. Возможность появления национальных кинематографий вследствие появления звукового кино рассматривалась, прежде всего, как возможность положить предел американскому господству, сформировать собственные независимые системы кинопроизводства и местные кинорынки. Однако Голливуд не только заполнял национальные кинорынки, он устанавливал определенные нормы производства фильмов, задавал определенные ожидания зрителей (не только ввиду отстроенных нарративных схем и жанровых конвенций, но и потому, что вовлекал зрителей в сложную систему идентификаций с практически полным безразличием к национальности). По сути, Голливуд стал неотъемлемой частью национальных культур и популярного воображения, одной из культурных традиций, ассимилированной частью национальных кинематографий. И поэтому Голливуд едва ли может считаться абсолютно другим, поскольку большей частью любой национальной кинокультуры является имплицитно «Голливуд». С точки зрения Голливуда «каждая национальная кинематография выступает как рынок для американских фильмов, с установленными Голливудом практиками и нормами, которые имеют значительные последствия на национальный производственный сектор»³³.

Таким образом, Голливуд в контексте развития национальных кинематографий не может быть рассмотрен только как одно из понятий в рамках системы равных возможностей. Скорее, его следует рассматривать как систему, которая играет сверхдетерминирующую роль в развитии национальных кинематографий. Голливуд — это международная институционализация определенных стандартов, профессиональной идеологии и практик, а также

³³ Парадоксально, говорит Эльзассер, но национальное кино является тем, что зависит в своем существовании от национального демонстрационного сектора настолько же, насколько и от национального производственного сектора; однако без Голливуда нет национального демонстрационного сектора, а без национального демонстрационного сектора, то есть (сети) кинотеатров, невозможно иметь национальное кино. Elsaesser, Th. Op. cit. P. 38–39.

установление инфраструктуры производства, распространения, демонстрации и рыночных стратегий для согласования, регулирования и воспроизводства этих стандартов и ценностей³⁴. Именно в этом заключается парадокс национального кино, которое, для того чтобы быть национально популярным, должно быть интернациональным по намерениям, то есть необходимо достичь международного (= голливудского) стандарта.

Ввиду такой сверхдетерминирующей роли Голливуда ситуация развивалась практически всегда по формуле «национальное кино vs Голливуд». Правда, если на первый взгляд кажется, что эта схема скорее применима к европейским кинематографиям, то в действительности это касалось не только европейских, но и большинства не-европейских кинопромышленностей. Как показывает С. Крофт³⁵, возникновение практически всех национальных кинематографий происходило как реакция на Голливуд либо через противостояние ему, либо через временный перехват главенствующих позиций, и прежде всего на местных кинорынках, либо через подражание Голливуду, но в любом случае с оглядкой на него. Хотя следует отметить, что такая общность в рассмотрении национальных кинематографий через Голливуд с очевидностью не может являться основанием схожести самых различных национальных кинематографий. И несмотря на то, что в контексте неравного культурного и экономического обмена большинство производителей национального кино должны были действовать в условиях, установленных Голливудом, политические, экономические и культурные режимы различных наций-государств способствовали возникновению различных видов национального кино, отличных друг от друга³⁶. Поэтому при разговоре о национальном кино нужно учитывать всю множественность национальных кинематографий с их специфическими политическими и экономическими контекстами, множественными политиками их про-

³⁴ Higson, A. Op. cit. P. 55.

³⁵ Croft, St. Reconceptualizing National Cinema/s. / St. Croft // Film and Nationalism / ed.by Alan Williams. Rutgers, 2002. P. 25–51.

³⁶ Ibid. P. 27.

изводства, распространения, рецепции, их текстуальных практик, их отношений с государством. Уже упомянутый выше Стивен Крофт с учетом этой множественности, которая наиболее интенсивно начинает артикулироваться еще после Второй мировой войны, но особое значение приобретает сейчас, с начала 90-х гг. XX в. вследствие глобальных изменений в мировом устройстве, предлагает своеобразную классификацию национального кино, выделяя семь ключевых моделей³⁷. Вместе с тем понятно, что любая классификация является достаточно условной. Во-первых, потому что определенная национальная кинематография может относиться к нескольким моделям одновременно. Во-вторых, потому что

³⁷ 1) Европейская модель арт-кино, которая становится наиболее известной формой национального кино; это кино, которое отличается от Голливуда, но не конкурирует с ним непосредственно, а нацелено на отличные, специфические рынки; 2) кино третьего мира, фильмы, которые не конкурируют непосредственно с Голливудом, но критикуют его; 3) коммерческое европейское кино и коммерческое кино третьего мира, которые сражаются с Голливудом с ограниченным успехом или вообще безуспешно; 4) модель, которую Крофт обозначает как «игнорируя Голливуд», относящаяся к фильмам, игнорирующим Голливуд, достижение чего, правда, как отмечает Крофт, удается немногим; 5) модель «Имитируя Голливуд», англофонное кино, которое пытается победить его в его собственной игре; 6) модель кино, которое функционирует в рамках полного государственного контроля и часто в значительной степени является государственно-финансируемой институцией; 7) региональное или этническое кино, чья культура или язык принимает определенную дистанцию от тех национальных государств, в рамках которых они находятся. Эта классификация учитывает также контекст неравного культурного и экономического обмена, и в первую очередь того, что большая часть национальных кинематографий так или иначе действует в понятиях повестки, устанавливаемой Голливудом, за исключением некоторых азиатских стран, которые устанавливают свои собственные территории. Несмотря на то что Крофт выстраивает свою классификацию, уходящую в послевоенный период, то есть с 1945 г., именно начало 1990-го года, отмечает он, становится для него импульсом для пересмотра национального кино. См. подробно: Croft. *St. Reconceptualizing National Cinema/s*. P. 25–51.

каждая категория хотя и позволяет объединить в себе схожие условия возникновения и развития национальных кинематографий, тем не менее внутри себя все равно является гетерогенной. Например, разговор о национальном кинематографе «третьего мира», чьи практики являются не только отличными от, например, кинематографа Западной Европы или Голливуда, но и, ввиду специфики социальных, экономических и политических режимов возникших государств, существенно различаются между собой и требуют поэтому специфических стратегий осмысления в каждом конкретном случае³⁸. Вместе с тем эта классификация позволяет артикулировать множественность контекстов «национального кино» и, что для Крофта становится исходной интенцией ста-

³⁸ В целом следует отметить, что кинематограф третьего мира представляет сегодня особый интерес для исследования, поскольку включает в себя огромный материал и в действительности является даже более богатой — в смысле многообразия — почвой, чем, например, европейское или американское кино. Интерес к исследованию третьего кино, как, собственно, и критический интерес к самому унифицирующему понятию кино третьего мира, демонстрирует постоянно растущий ряд исследований, отражающий в то же время как попытки определения общей специфики, так и трансформации в осмыслении кино третьего мира в контексте разнообразия практик, им предлагаемых. См., например: Gabriel, T. *Toward a Critical Theory of Third World Films* / T. Gabriel // *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Harvester. Wheatsheaf, 1993. P. 340–357, в которой предлагается своеобразная классификация кино третьего мира по фазам его развития в рамках критического осмысления генеалогии культуры третьего мира; или например, статью Shohat, E. *Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema in Postcolonialism* / E. Shohat // *Critical concepts in Literary and Cultural Studies* / ed. by Diana Brydon, London; New York, 2000. P. 1992–2022, где наоборот проводится попытка критического переосмысления понятия третьего мира. Шохат обращается к понятию «пост-третий мир-изм», которое, считает она, выражает движение «за пределы» специфической идеологии — национализма третьего мира и позволяет разместить различные постколониальные проекты (Элла Шохат рассматривает феминистское кино «(пост)-третьего мира») в их отношении к этническим, расовым, региональным и национальным локализациям.

тьи, вывести на сцену возможность и необходимость рассмотрения национального кино в понятиях «первого мира».

Следует коротко остановиться на «европейской модели арт-кино», которая стала одной из наиболее известных форм «национального кино» и к которой зачастую и сводится национальное кино (и в этом есть небольшая проблема, поскольку, как отмечает Крофт, именно она создала определенные ограничения в определении некоторых значений и специфики национальных кинематографий, «заточив» их в рамки европейского арт-кино 1960–1970-х гг.), поскольку именно во многом арт-кино сформировало тот «универсальный» механизм производства и циркулирования национального кино, благодаря которому национальные кинематографии, как правило через отдельных режиссеров и/или фильмы, выходили на международную арену, и только в результате международного признания собственно и становились «национальными».

Практика производства арт-кино (качества), будучи европейской по происхождению, исторически становится одной из наиболее эффективных стратегий сопротивления Голливуду. С одной стороны, она выступила как одна из главных попыток решения проблемы голливудского доминирования, как центральная стратегия попыток установления одновременно как определенной формы национальной культурной специфичности, так и достижения достаточной степени международной видимости и экономической жизнеспособности. Однако она не конкурировала с Голливудом непосредственно, но формировала альтернативное пространство своего отличия через отличные от Голливуда текстуальные стратегии и через обращение к другим рынкам потребления³⁹.

³⁹ В период после Второй мировой войны именно государство заменяет собой частные производственные кинокомпании, которые ранее поддерживали и финансировали производство арт-кино; с этого времени государство принимает на себя эти функции через системы грантов, наград, ссуд, но в то же время через наложение различных квот и тарифов на импорт зарубежных фильмов. Различные законопроекты и финансовое регулирование способствовали установлению в европейском кино того, что Эльзассер обозначает как «культурный способ про-

Будучи практикой, изначально ориентированной на международные кинорынки, которые после Второй мировой войны оформляются через сеть международных кинофестивалей и различных институтов кинокритики, [интер]национальное саморефлексивное арт-кино зачастую становилось главным оппонентом не только Голливуду, но и собственному национальному коммерческому кино, которое в той или иной степени ориентировалось на установленные Голливудом нормы. Интересно в этой ситуации то, что идеальный успех (на кинофестивалях), как отмечает Уильямс, приобретали, как правило, те фильмы, которые шли вразрез с магистральной линией собственного национального кино и/или национальных государственных аппаратов. Наиболее выдающимися примерами зачастую становились фильмы, которые запрещаются, осуждаются и коммерчески не поддерживаются на своих местных рынках. Поэтому международный режиссер приходит из национальной традиции, но определяет себя настолько же против нее, как и в рамках ее. И хотя арт-кино редко достигало успеха у массовой национальной аудитории как вследствие специфических способов адресации к зрителю, так и вследствие продолжающегося доминирования Голливуда, оно освободило национальное кино от его зависимости от Голливуда, сформировав альтернативное пространство репрезентации. Однако в то же время еще больше его колонизировало, сформировав и задав новые механизмы его зависимости от международного признания международной аудиторией (как зрителей, так и критиков) на международных кинофестивалях.

Именно международные фестивали со времени своего появления начинают играть важнейшую роль в утверждении национальных кинематографий и являются поэтому не дополнительной или параллельной развитию национальных кинематографий практикой, но скорее практикой, которая определяет и легитимирует национальное кино. Как отмечает Эльзассер, «международные фестивали становятся рынками, которые фиксируют, устанавливают и распределяют различного рода ценности [...]»; они приводят

изводства», который явился прямой противоположностью промышленному способу производства Голливуда.

в движение новый культурный капитал». Особенно их роль становится важна сейчас, когда вследствие глобальных изменений мире — от распада коммунистического блока, возникновения европейского сообщества, усиления этнических и национальных конфликтов до глобального распространения корпоративных капиталов, формирования транснациональных форм собственности и консолидации глобального рынка, а также формирования мирового информационного сообщества благодаря скорости распространения и протяженности электронных коммуникаций — национальные культуры вынуждены менять свой облик, встраиваясь в систему международных отношений. Как отмечает Хоми Бхабха, «сами понятия гомогенной национальной культуры, последовательной и непосредственной преемственности исторических традиций или “органического” этнического сообщества — как основа культурной компаративистики — в наши дни подвергаются глубокому переосмыслению»⁴⁰. Демографией нового интернационализма становится «история постколониальной миграции, нарративов культурных и политических диаспор, повсеместного вытеснения на социальную периферию сельских и аборигенных сообществ, поэтикой изгнания, суровой прозой жизни политических и экономических беженцев»⁴¹. Глобальные трансформации в современном мире практически не оставляют ни одного национального государства незатронутым этими процессами, хотя для каждого из них это имеет разные последствия.

*Современная ситуация: постнациональное кино
и «национальный кинематограф»*

Обозначенные выше изменения затрагивают и кино, маркируя, как отмечает Эльзассер, новую стадию в развитии и осмыслении «национального» в отношении к кино⁴². Во-первых, национальное кино становится колониальным понятием. Это означает, что, во-первых, только то государство, которое мо-

⁴⁰ Бхабха, Х. Местонахождение культуры / Х. Бхабха // Перекрестки. № 3–4. 2005. С. 166.

⁴¹ Там же. С. 165

⁴² См.: Elsaesser, T. *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries* (2005). P. 69–72.

жет принять в себя и дать место мультикультурному и многослойному измерению в рамках собственных гибридных, может с этого времени претендовать на звание нации. И, следовательно, только те фильмы, которые готовы к исследованию гибридных, пространства-между, себя-в-другом, могут претендовать на звание национального кино. И во-вторых, потому что многие режиссеры приобретают статус национальных только вследствие признания их международной (и в первую очередь американской) аудиторией. В этой ситуации, отмечает Эльзассер, национальное кино становится дважды смещенной категорией. Лейбл «национальное кино» должен присваиваться либо (значимыми) другими (другой национальной или интернациональной аудиторией), поскольку сама форма национального кино может быть распознана как таковая только извне; либо национальной аудиторией, но в другой отрезок времени, поскольку в данном случае национальное кино в лучшем случае — это ретроспективный эффект, когда только последующие поколения могут обсуждать, как оно просеивается через национальный архив пассивных и активных образов. Во-вторых, национальное кино в настоящее время скорее можно рассматривать как плавающее означающее. Речь идет о практиках совместного производства (и не ограничивается только рамками Евросоюза: например, совместные, или итало-иракские фильмы, или, например, совместные российско-белорусские проекты и различные другие). В этом случае прежние системы идентификаций нарушены: актеры, режиссеры или страны, с которыми ранее идентифицировались национальные кинематографии, теперь включены в систему межнациональных практик производства и поэтому не позволяют выстраивать четкие системы принадлежности.

Поэтому национальное кино больше не может рассматриваться в своих традиционных понятиях. Но должно, считает Эльзассер, рассматриваться только в контексте этих пространственных и временных смещений, культурных палимпсестов, через установление отношений с постоянно расширяющимся полем медиа-репрезентаций (представляющих собой современную повседневность кино, телевиде-

ния и рекламы)⁴³. Применительно к современному периоду скорее нужно говорить о постнациональном, или, следуя Крофту, суб- и наднациональном кинематографе. В этой ситуации ключевую роль играют уже не столько внутрисударственные национальные интересы в производстве национальной идентичности и стимулировании чувства национальной принадлежности и не столько борьба за местные и зарубежные рынки и противостояние Голливуду. Ключевыми в ситуации постнационального кино становятся сеть кинофестивалей как детерминирующий фактор в развитии современного кино и множественность идентичности как определяющий фактор принадлежности.

Вместе с тем, если эта позиция может быть справедлива в полной мере по отношению к западноевропейским странам (хотя и отношении к ним сложно говорить об определенной гомогенности ввиду существования в их рамках этнических меньшинств, диаспорических культур, пытающихся утвердить через кинематограф свою специфическую культурную идентичность — как, например, кино басков или ирландцев), то в отношении других национальных кинематографий ситуация выглядит несколько иначе. В этом смысле, как отмечает Крофт, делая акцент на *sub-* и *supra*национальном измерении, параллельно также жизненно важно осознавать политическое значение других контекстов развития и изучения национального кино в контексте риторик нации и национализма как средства борьбы за независимость и утверждения специфической культурной идентичности. Нужно помнить, что действующая тенденция рассмотрения «национального» кино должна задаваться в понятиях не-первого мира, чтобы сделать возможным рассмотрение всего множества проявлений его проявлений⁴⁴.

Нам интересно, что специфично в ситуации со странами Восточной Европы, и в частности с образовавшимися после распада Советского Союза новыми независимыми государствами? Со странами, которые не только проявили возобновленный интерес к национальному через попытки утверждения националь-

⁴³ Elsaesser, T. Op. cit. P. 71.

⁴⁴ Croft, S. Op. cit. P. 43.

ной специфики, гомогенной национальной культуры и культурной идентичности, но и оказались, как отмечает Эльзассер, на передовой национального кино со своим возобновленным к нему интересом. Что происходит с национальным кино в этой ситуации? И как это утверждение соотносится с включением в уже всегда интернациональное измерение национального кино?

Возобновленное внимание к национальному кино в этих новых государствах оказалось в нелегком положении. Можно обозначить две центральные проблемы. Во-первых, это проблема, связанная с изменением условий регулирования и финансирования кинематографа и необходимостью выстраивания собственных самостоятельных систем кинопроизводства, как правило, на основе рынка. Вторая проблема связана с утверждением культурной идентичности: национальная или постнациональная?

Распад коммунистической системы имел в большей или меньшей степени катастрофические последствия на кинематографические культуры образовавшихся новых или реорганизовавшихся в новых условиях прежних национальных государств (как в рамках коммунистического блока в целом, так и по отношению к бывшим республикам Советского Союза). Помимо институтов политической цензуры и контроля, все они до распада имели государственную централизованную систему административного регулирования и финансирования кинопроизводства. Кинематографисты в определенном смысле были нанятыми на работу государством и поэтому не могли проводить политику собственного финансирования через коммерческое производство или кассовые сборы. С падением коммунистической системы распалась прежняя система: было приостановлено государственное финансирование, студии оказались пустыми в ожидании зарубежных съемочных компаний, появилась огромная армия безработных профессиональных работников кино, местная кинопродукция исчезла с широких экранов, и подавляющим большинством фильмов местных кинорынков оказался американский импорт⁴⁵. Кроме того, местные видео-

⁴⁵ Iordanova, D. *Canaries and Birds of Pray: The New Season of Bulgarian Cinema* / D. Iordanova // <http://www.utexas>.

и кинорынки оказались завалены пиратской продукцией. Кинематографии вынуждены были реорганизовывать себя уже на основе рынка. Как отмечает Поль Коатс, восточноевропейский кинематограф оказался в ситуации, когда «экономический императив капитализма заменил собой идеологический императив, устанавливаемый Политбюро»⁴⁶. Но, как и западноевропейские страны не смогли бы поддерживать свое кинопроизводство без системы различных субсидий, заложенных еще в 1970-х и 1980-х гг., так и восточноевропейские режиссеры оказались в невыгодном положении, не имея эквивалентных схем отступления в своих странах⁴⁷. Оказалось, что при новых условиях киноработникам стало необходимым обучиться основам фандрайзинга для поиска денег в основном из-за границы. А такие условия во многих случаях становились причиной конфликта поколений между старыми режиссерами, которые зачастую оказывались просто неспособными адаптироваться к новым условиям работы системы, особенно когда речь шла о поисках средств финансирования, и молодыми режиссерами, которые пришли на смену уже после этих серьезных изменений. Роль продюсеров становится основополагающей, и это явилось еще одной из причин недовольства, поскольку не привыкшие к таким условиям режиссеры оставались недовольными условиями, выдвигаемыми продюсерами, которые выстраивали свои требования к фильмам, руководствуясь условиями рынка. Начинают возникать проблемы с копирайтами, неправильным использованием финансовых средств и т.д.⁴⁸ Все это явилось основанием кризисного положения, в котором оказалось производство большинства стран Восточной Европы, в том числе и стран бывшего Советского Союза. Это одна сторона проблемы.

Вторая сторона проблемы заключается в необходимости (или попытках) утверждения специфичной культурной идентичности национального кино в со-

edu/ftp/depts/eems/Bulgarian.html

⁴⁶ Coates, P. East-Central European Cinema: Beyond the Iron Curtain in European Cinema. Ed. by Elizabeth Erza / P. Coates // Oxford University Press, 2004. P. 267.

⁴⁷ Op. cit. P. 70.

⁴⁸ Iordanova, D. Op. cit.

временной ситуации, которая, как было отмечено выше, скорее выстраивается в постнациональном измерении. В этом смысле одним из принципиальных отличий между западноевропейским и восточноевропейским кинематографом становится отношение к понятию «национальное». Если для первого «национальное» возвращается в кино как бренд и оружие маркетинга, производя локальное для внешнего, то есть глобального использования, то последний пытается через «национальное» утвердить собственную автономию и независимость и обратиться к локальным ценностям перед лицом мировых процессов глобализации⁴⁹. Однако если на уровне национального кино как определенной культурной практики по утверждению культурной идентичности восточноевропейские страны оказались перед дилеммой национальной vs постнациональной идентичности, то на уровне интернационального измерения кино (которое заключается как в практике (совместного) производства так и потребления и которое диктует определенные формальные конвенции, которые в определенной мере должны быть учтены), они оказываются в состоянии колонизации национального кино. Постольку, поскольку для обеспечения своей видимости и признания (как культурного, но также и экономического, способного обеспечивать им жизнеспособность) вынуждены так или иначе быть включенными в контекст международно устанавливаемых стандартов производства и циркуляции фильмов, в частности через участие в кинофестивалях, которые, возвращаясь к сказанному, вступают как детерминирующий фактор в развитии современного кино.

Итак, вопрос о национальном кино является комплексным вопросом, не сводимым только к совокупности фильмов, произведенных в рамках конкретного государства. Национальное кино является одновременно как (1) определенной культурной практикой (и как таковое оно участвует в производстве культурной идентичности), как (2) институциональной практикой в рамках конкретного государства (и в этом смысле оно может быть рассмотрено как средство пропаганды, идеологический инструмент и средство по продвижению и поддержания государ-

⁴⁹ Ibid. P. 71.

ственной политики), так и (3) (бизнес)индустрией, и в этом смысле международной практикой, задающей интернациональное измерение национального кино. Только в контексте такой комплексной картины становится возможным рассмотрение национального кино. Что здесь особенно важно, так это то, что параметры национального кино, как отмечает Хигсон (и в этом заключается основная интенция его статьи), должны быть рассмотрены со стороны потребления настолько же, насколько и со стороны производства фильмов. А это к тому же означает, что внимание должно фокусироваться на активности национальной аудитории и на тех условиях, в которых аудитория смотрит фильмы и производит определенные значения. Иначе «зачем, — говорит Хигсон, — нужно национальное кино, если оно не имеет своей собственной национальной аудитории?».

НАЦИОНАЛЬНОЕ КИНО В БЕЛАРУСИ: ОТ ПРАКТИК ИСКЛЮЧЕНИЯ К ДЕКЛАРАТИВНОМУ ПРОИЗВОДСТВУ «НАЦИОНАЛЬНОГО ФИЛЬМА»

Возвращаясь к белорусскому кино, можно было бы предположить, что белорусская власть наконец-таки осознала действенную силу кинематографа как инструмента пропаганды и идеологического воздействия, законодательно оформив институт «национального кино» и взяв его под свое покровительство. И в этом, вообще говоря, не было бы ничего удивительного, поскольку, как отмечалось выше, именно эти функции кинематографа были осознаны государствами и использовались ими практически с самого возникновения кино. Однако в ситуации с белорусским кинематографом в этом, то есть в осознании со стороны государства его действенной силы как инструмента пропаганды и идеологического воздействия, можно усомниться.

Во-первых, легитимация «национального» произошла не через утверждение цельной программы [создания и развития] «национального кино», то есть развития системы национальной кинематографии, а через легитимацию конкретной практики про-

изводства отдельного «национального фильма»⁵⁰. Подобная практика точечного внимания скорее только утвердила неспособность (и в первую очередь экономическую, от которой идеологическая функция в отношении кинематографа находится в прямой зависимости) государства к развитию и поддержанию целостной системы национальной кинематографии. То есть к финансированию и поддержке различного рода кинопроектов, вниманию к демонстрационному сектору, распространению как собственной продукции, так и регулированию импорта зарубежной и т.д. Хотя, правда, следует отметить, что институт цензуры оформился относительно давно, определив и продолжая пополнять «списки запрещенной кино-видеопродукции», хотя и в отсутствие четких критериев. Правда, эта практика, в отличие от развития собственного производственного сектора, не требует больших экономических затрат.

Во-вторых, даже такое точечное законодательное внимание государства к кино несколько не повлияло на саму ситуацию с производством «национального фильма». Как стало понятно очень скоро, этот шаг не повлек за собой значимого качественного скачка в белорусском кинематографе; скорее наоборот. Уже упомянутый выше фильм «Глубокое течение» тому пример. Сам фильм и его прокатная судьба, похоже, остались вторичным фактором, совершенно незначимым по сравнению с декларативным внима-

⁵⁰ Интересно, что утвержденный президентом закон имеет своим объектом «Кинематограф Республики Беларусь», то есть акцент делается на кинематографе как определенной культурной практике в рамках государства – Республики Беларусь, без отсылки к национальному. Понятие «национального фильма» используется в этом законе как один из «основных терминов», с небольшим пояснением самого этого термина, и впоследствии оформляется в более детализированное описание его параметров в рамках отдельного «положения». Интересно также и то, что в законе о кинематографе Республики Беларусь в контексте «приоритетов государственной политики в области кинематографии» производство «национального фильма» упоминается через запятую с производством «фильмов для детей и молодежи», то есть таким образом, что эти две практики предстают как однопорядковые категории. Как будто бы «фильмы для детей и молодежи» не могут быть национальными.

нием к его тематической направленности, идейному содержанию и «правдивости», заложенными в сценарии⁵¹. Такое специфическое внимание к кинематографу – ограниченное его декларативным производством с безразличием к результату (то есть к тому, что можно было бы обозначить как достижение «точного эффекта, необходимого господствующей идеологии») – позволяет усомниться в выдвинутом нами выше предположении⁵².

Вместе с тем этот документ все-таки сыграл важную роль: он засвидетельствовал включение еще одной сферы внимания в «компетенцию» официальной власти (=президента, который определяет единую государственную политику в области кинематографии), выведя на сцену еще одну практику декларативного производства и предварительного

⁵¹ Интересен сам механизм становления фильма «национальным»: еще до начала съемок (фильму) выдается «удостоверение национального фильма» на основании предложенного сценария, состава рабочей группы и указания источников финансирования; то есть критерии «национального» предопределяются этими факторами и в дальнейшем их неуклонным соблюдением. (Из положения: для признания фильма национальным его производитель подает заявление о выдаче удостоверения национального фильма и необходимые для этого документы; Министерство культуры рассматривает их и решает, насколько они соответствуют требованиям, указанным в определении «национального фильма», принимает решение и выдает удостоверение на срок производства фильма.). Более того, фильм может лишиться своего удостоверения и перестать быть национальным, если в процессе производства или (!) проката он «перестал соответствовать требованиям национального». См.: Положение о национальном фильме.

⁵² Скорее, ставка делается на телевидение, которое на сегодняшний день является главным инструментом «сплочения народа», представляет собой гораздо более плодотворную и эффективную почву для обработки сознания, чем кино (кабельное телевидение и спутниковые антенны, в отличие от государственных каналов БТ и ОНТ, есть далеко не у всех). Тем более, насколько бы понятие «национального» ни являлось неприоритетным в дискурсе официальной власти, понятие «национальное телевидение», в отличие от национального кино, все-таки прижилось и, более того, достаточно отчетливо сформировало свое лицо.

определения «сверху» и, следовательно, еще одну практику ограничения и исключения. Кинематограф стал еще одним местом функционирования общей государственной политики, которая через законодательные акты упорядочила как институциональный контекст производства «национального фильма», так и сформировала его параметры. Интересным в этой ситуации оказалось обращение к понятию «национального» и попытка его «присвоения» через кинематограф в контексте общего дискурса официальной власти, которая скорее апеллирует к «самосознанию народному, а не национальному».

И в этом смысле появление полутора годами ранее фильма «Оккупация. Мистерии» и признание его «национальным» белорусским фильмом может быть рассмотрено как «стимул» законодательного оформления национального кино в Беларуси.

То, на чем нам хотелось бы сконцентрироваться дальше, — это два взаимосвязанных направления своеобразного «диалога» двух обозначенных выше фильмов или, скорее, позиций, представляемых этими фильмами. Во-первых, как было отмечено выше, это апелляция к ним как к «национальным», но в разных контекстах и с разной аудиторией. Во-вторых, на еще одном их общем основании: «диалог» официальной и оппозиционной ей позиций выстраивается вокруг переписывания прошлого, а точнее, «новых истоков» национальной истории нового белорусского государства (ВОВ и партизанское движение) через обращение к магистральной тематике белорусского кинематографа на всем протяжении его существования — партизанской. Именно попытка (предпринятая в фильме А. Кудиненко) посягнуть на территорию, зарезервированную за официальным дискурсом, то есть на «национальную историю» в ее трактовке официальной позицией государства, не только становится, как можно предположить, исходным «стимулом» возникновения ответной практики законодательного оформления «национального фильма», но и задает в то же время общее их основание — обращение к прошлому.

«Возвращение к истокам», или [ре]конструируя национальную историю

Обращение к истории, к поиску и артикуляции значимого для настоящего прошлого является одной из центральных тем в критических размышлениях над культурой в ситуации кризиса, особенно когда речь идет о конструировании и/или стимулировании и поддержании «национального», о поиске общих оснований национальной культуры и культурной идентичности. Прошлое, переосмысление происхождения дает возможность подъему настоящего: нарративы, мифы, ритуалы, традиции и практики, которые отвечают за то, как люди становятся тем, что они есть в настоящем⁵³. Вместе с тем любая история (будь то письменная, устная, визуальная), а точнее, любые попытки переосмыслить прошлое, — это не есть набор объективных фактов, а определенный конструкт, серия конвенций для размышления о прошлом, продукт определенной идеологии и культуры. Прошлое возможно лишь настолько, насколько и как оно артикулировано в настоящем; при этом оно строится на серии включений одних событий и исключений других, то есть через цепочку отсутствий, которые становятся даже более важными отсутствующими причинами истории и, точнее, даже самой историей, чем текстуально артикулированные присутствия⁵⁴.

⁵³ Chow, R. *Film and Cultural Identity* / R. Chow // *Film Studies. Critical Approaches* / ed. by J. Hill and P.Ch. Gibson Oxford University Press, 2000. P. 172.

⁵⁴ Здесь мы ссылаемся на Ф. Джеймисона, для которого исходной посылкой при анализе текстов культуры становится историзация. Вместе с тем текст выполняет скорее репрессивную роль по отношению к истории. История выступает как отсутствующая причина, вытесненное основание текста культуры и «становится доступной через свою предварительную текстуализацию, нарративизацию в политическом бессознательном». См.: Jameson, F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act* / F. Jameson. Ithaca, N.Y., 1981 P. 35. Поэтому при осмыслении отношений между текстом культуры и историей становится важно понять, «в каком смысле текст обнаруживает обратную активность по отношению к истории», в каком смысле текст является «перепроизводством, вытеснением существенных харак-

Роль кино, как и визуальных медиа, в этом в настоящее время является особенно важной и эффективной; они уже стали легитимированным способом переписывания истории: репрезентации, интерпретации и наделения смыслом прошлого⁵⁵. Особенно когда речь идет о национальном. Как отмечает Эльзассер, связанная с непрекращающейся работой памяти, производимой телевидением, медиа-память является сейчас одним из важнейших способов, посредством которого в настоящее время нация «конструируется», но также и «переживается» (re-lived). И, несмотря на то что сегодня скорее телевидение, куда перемещается борьба за «реализм», становится тем местом, где «национальное» пускается в оборот и в результате этого кинематограф отчасти лишается своей репрезентативной роли⁵⁶, именно кинематографу в отношении переприсвоения национального через обращение к прошлому отводится привилегированное положение. Это связано с тем, что кинематограф остается в действительности сегодня единственным пространством определенной мифологии в светском мире современности. В отличие от телевидения он представляет собой наи-

теристик социального мира», (см. Горных, А. Текст и история (www.viscult.by.com)).

⁵⁵ Об этом свидетельствует недавно появившийся интерес историков к кино (см., например, работы М. Ферро (Ферро, М. Кино и история / М. Ферро // Вопросы истории. 1992. С. 47–57), П. Сорлина (Sorlin, P. The Film and History. Restaging the Past / P. Sorlin. Barnes and Noble Books, 1980) и Р. Розенстоуна (Rosenstone, R. A. Re-Visioning History: Film and the Construction of a New Past / R. Rosenstone. Princeton University Press, 1995), а также в целом возникновение интереса к визуальной истории, см. подробно об этом: Усманова, А. Визуальный поворот и гендерная история / А. Усманова // Гендерные истории Восточной Европы. Минск, 2002. С. 38–65.

⁵⁶ В этом смысле, как отмечает Эльзассер, телевидение работает как бы «вверх дном», надевая уже новый искусственный и одновременно все еще «аутентичный» материал прошлого, который соответствует и еще изобретает «лоскутное одеяло» нации, которое Андерсон упоминает в «Воображаемых сообществах» как собранное вместе на скорую руку бюрократически-педагогическим истеблишментом.

более живую машину для создания памяти: ставка делается на некоторый фундаментальный смысл, наследованный кинематографом как историческим и культурным феноменом, выступающим чем-то вроде архива культурной памяти⁵⁷. И в то время как «кино создает память, телевидение производит (fabricate) забывание»⁵⁸. Именно в этом кинематограф может утверждать свое отличие от телевидения в отношении производства и поддержания национального⁵⁹.

Вместе с тем вопрос о том, как можно писать историю в кино, предполагает достаточно неоднозначный ответ. Но в любом случае каждый «фильм, в том числе и исторический, это продукт культуры, связанный с обществом, которое его производит и потребляет»⁶⁰. Поэтому и исторический фильм является не отражением действительного положения дел (рассказом о том, как это было), но должен рассматриваться как идеологический процесс конструирования значимого прошлого с позиций современной фильму идеологии⁶¹. А это означает, что он может выступать площадкой для политической борьбы, пространством осуществления попыток обладания настоящим через присвоение прошлого.

В ситуации с белорусским кинематографом этой историей, то есть «национальным прошлым», становится история партизанского движения и оккупация во время войны. Война, партизанское движение и оккупация выступают той историей, которая, с одной

⁵⁷ Elsaesser, Th. *European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood* (1994). P. 52.

⁵⁸ Годар, Ж.-Л. Цит. по: Elsaesser, Th. *Op. cit.* P. 52.

⁵⁹ В этом смысле не удивительно, что «новейшая история Беларуси» становится объектом документальных телефильмов. Они создаются и сменяют друг друга с такой же частотой, с какой необходимо реагировать на сменяющиеся события как внутри государства, так и на точки (оп)позиционирования государством себя по отношению к происходящим в мире процессам. В то время как именно «истоки» национального становятся объектом кинематографа, последнего убежища устойчивости памяти.

⁶⁰ Ферро, М. (1992) *Кино и история* / М. Ферро // *Вопросы истории*, 1992. С. 49.

⁶¹ Rosenstone, R. A. *Vision of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* / R. A. Rosenstone. Harvard University Press, 1995. P. 11.

стороны, избирается в качестве начала нового белорусского государства (в официальной версии Великой Отечественной война), а с другой стороны — выступает в качестве краеугольного полемичного камня белорусской истории, в том числе и в контексте самоопределения белорусской нации.

Вместе с тем, как известно, партизанская тематика «преследовала» белорусское кино с самого его возникновения. А оно, белорусское кино, как и большинство национальных кинематографий бывших союзных республик, возникло только после Октябрьской революции (кроме России, Украины и Грузии, где кинематограф появляется раньше) как часть советского многонационального кинематографа (сразу в нескольких республиках национальный кинематограф заявляет о себе в 1926–1927 гг.). И это наложило определенную специфику на его развитие, как и на развитие других национальных кинематографий и, в частности, на определение их «национального своеобразия».

Хорошо известно, что советское кино, являясь частью «советской многонациональной культуры», развивалось как искусство «многонациональное» с централизованной системой управления и общими для всех национальных кинематографий принципами развития. Вопрос заключается в том, как при такой единой системе развития многонационального советского кинематографа и его централизованного управления формулировалась идея национального в кино, обеспечивалось национальное своеобразие кинематографий союзных республик? И в чем заключалось белорусское «национальное своеобразие»?

Идея «национального кино» или же «национальной специфики» кинематографий союзных республик во многом определялась решением «национального вопроса» ленинской политики, вопроса, который после Октябрьской революции явился одним из центральных в политике партии. Как известно, в центре его решения стоял вопрос о разрешении национального неравенства, ликвидации национальных и расовых привилегий, которые призван был разрешить рабочий класс. Само же «национальное» в конечном счете должно было органично вписаться в советскую многонациональную культуру и соответствовать ее

интернациональному духу. Как отмечалось в «Декларации об образовании СССР» (1922 г.), «(ныне) трудящиеся составляют многонациональный коллектив, в котором национальные особенности органически сочетаются с интернациональными, общечеловеческими чертами и традициями»⁶².

Вместе с тем понятно, что самой большой проблемой было соблюдение такой пропорции, которая бы, с одной стороны, позволила национальным особенностям обнаружить и развить себя, с другой стороны — предотвратить попытки развития идей «национального единства» конкретной нации в рамках союзного государства. Пафос советского интернационализма был связан с отрицанием «буржуазного национализма». Поэтому с возвращением национальных особенностей параллельно шла борьба и отрицание любых проявлений «буржуазного национализма», чтобы «чувство национального достоинства гордости» не переросло в «национальное чванство, ложное представление о своей национальной исключительности, превосходстве»⁶³ и т.п. Известное ленинское высказывание о том, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры <...>, но в каждой нации есть также культура буржуазная, притом не только в виде “элементов”, но и в виде господствующей культуры <...> Мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»⁶⁴ определило пути развития «национального вопроса» в Советском Союзе во всех сферах жизни национальных республик, в том числе и в кино.

Развитие советского кино началось с национализации кинематографа. 27 августа 1919 г. Лениным был подписан декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли

⁶² Цит. по: Вайсфельд, И. Наше многонациональное кино и мировой экран / И. Вайсфельд. М., 1975. С. 31.

⁶³ Маматова, Л. Интернационализм — наше знамя / Л. Маматова // Искусство кино. 1970. № 8. С. 25.

⁶⁴ Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 24. С. 120–121.

и промышленности в ведение народного комиссариата просвещения». По сути дела, этот шаг стал началом централизованного административного регулирования кинематографа и во многом определил пути развития национальных кинематографий после вхождения их в состав Советского Союза и появления в них кинематографий, которые становились подчиненными структурами местных наркомпросов, а те, в свою очередь, центрального. В 1928 г. состоялось *Первое Всесоюзное партийное киносовещание при ЦК ВКП(б)*, которое утвердило программу развития «советского многонационального кино» и наметило пути дальнейшего развития национального кино в полном соответствии с ленинской политикой⁶⁵. В частности, оно рекомендовало более широко отображать в фильмах историю борьбы за установление советской власти и социалистического строительства в союзных республиках. В качестве одной из основных «общественно-политических задач кино» была определена задача «распространения общих знаний по интернациональному воспитанию масс, преодолению национальных предрассудков и провинциальной ограниченности и приобщению масс через кино ко всем достижениям советской и лучшим достижениям мировой культуры»⁶⁶. Вопрос о преодолении буржуазного национализма в отношении кино стоял как нигде более остро. «Национальное своеобразие» каждой союзной кинематографии заключалось в возможности «использовать народный и национальный язык, находить вдохновение в чисто национальных костюмах и, несмотря на эти национальные костюмы, выразить универсальные чувства, которые близки всем нам»⁶⁷; в показе «жизни народа в ее перспективном, революционном развитии, не игнорируя при этом национальных особенностей, характеров героев, которые проявляются в языке,

⁶⁵ См. подробно: Рубайло, А.И. *Партийное руководство развитием киноискусства (1928–1937 гг.)* / А.И. Рубайло М., 1976.

⁶⁶ Из материалов первого всесоюзного партийного киносовещания при ЦК ВКП (б) в сб.: КПСС о культуре, просвещении и науке / автор-составитель Н.А. Лебедев. М., 1963. С. 161.

⁶⁷ Вайсфельд, И. Цит.изд. С. 55.

нравах, обычаях, в эмоциональном и психическом складе, в мыслях и чувствах»⁶⁸. Но такое «национальное по форме, социалистическое по содержанию» кино, по сути, предполагало полное нивелирование национальной специфики и истории. Поэтому похоже, что каждая национальная кинематография балансировала на тонкой грани между «разрешенными» национальными костюмами, характерами, героями, их психикой и даже национальным языком и запрещенной «национальной идеей», точнее, ее отсутствием, что отныне заменялось идеей социалистической, советской многонациональной и интернациональной (но никак ни «утверждения своего особого, самобытного пути развития, замыкания в узконационалистических рамках и обособления национальной культуры от русской культуры со всеми ее достижениями»). «Буржуазный национализм» применительно к развитию национальных кинематографий выступал как отрицательные тенденции через «ограниченное, неверное толкование народных традиций, которое выражается в эстетизации старины». «Эстетизация старины» (весьма распространенная негативная характеристика в развитии национального кино в то время) означала «сведение национального к экзотическим подробностям, к примитивному истолкованию национального характера и провинциализму»⁶⁹. Советский же интернационализм рассматривался не как разрушение национального своеобразия, а как, наоборот, его источник, как то, что «позволяло “уберечь” национальные кинематографии от “соблазнов экзотики” (то есть “мнимой народной и мнимой национальной самобытности”) или “абстракции безнациональности”» (где последнее рассматривалось как характеристика и следствие конвейерного коммерческого производства). Особо остро эти проблемы стояли в конце 1920-х — начале 1930-х гг. как раз-таки с белорусской культурой.

Для борьбы с такими негативными элементами и для исполнения магистральной линии советского кино был принят ряд мер. Это было прежде всего

⁶⁸ Смаль, И.В. Сквозь призму десятилетий: о политике Компартии Белоруссии в области киноискусства в 20-30-е годы / И.В. Смаль // Минск, 1980. С. 23.

⁶⁹ Вайсфельд, И. Цит. изд. С. 53.

жесткое тематическое планирование каждой отдельной национальной кинематографии и необходимость прохождения сценариями жестких «отборов» и «отсеиваний» по линии идейного содержания (это рассматривалось, утверждалось и согласовывалось в Главном управлении кинопромышленности и находилось под контролем ЦК ВКП (б) и местных ЦК). В качестве основных тематических приоритетов конца 1920-х гг. становится историко-революционная тематика (событий недавних лет), а к 1930-м гг. центральное место также начинает занимать создание фильмов на современную тематику. Советское кино должно было «отобразить величайшую революционную эпоху, создавать произведения актуальные, используя “гигантский материал современности”» (в общеидейном социалистическом ключе), что и вменялось к концу 1920-х гг. всем союзным кинематографиям⁷⁰.

А этот «гигантский материал современности», если рассматривать его применительно к белорусскому кинематографу, представлял собой, прежде всего, недавнее революционное прошлое белорусского народа и гражданской войны. С него и началось белорусское кино. Первым белорусским национальным фильмом (фильм Ю. Тарича «Лесная быль» (1926)) стал фильм на партизанскую тематику; он, собственно, и определил в значительной мере основной курс дальнейшего развития белорусского кино как в первые годы его существования (польская оккупация, гражданская война, раздел Беларуси, освободительная борьба белорусского народа), так и в дальнейшем.

Попытки создания фильмов на современную тематику, которая в 1930-е гг. наряду с жанром историко-революционного фильма становится основной, не увенчались успехом. В определенной мере это было связано и с необычной историей появления белорусского кино. Дело в том, что ситуация с белорусским кинематографом с самого начала сложилась не совсем обычно. Когда в 1924 г. было принято решение о необходимости создания кино в Беларуси, то ввиду отсутствия производственной базы в самой Беларуси киностудия «Белгоскино» (так тогда назы-

⁷⁰ Смаль, М. Цит. изд. С. 24.

вался «Беларусьфильм») разместилась в Ленинграде, где она просуществовала до 1939 г. Организационно-технические трудности объяснялись недостаточной индустриализацией республики. Если верить «Истории советского киноискусства», то для того, чтобы обеспечить электроэнергией съемки какого-нибудь хроникального сюжета в Минске, маломощная городская электростанция должна была одновременно отключать от сети несколько промышленных предприятий⁷¹. Поэтому и было принято решение разместить Белгоскино в Ленинграде (в Беларуси находилась только студия для съемок хроникальных (и документальных) фильмов). Это означало также, что основное кадровое ядро белорусского кино (сценаристы, режиссеры, актеры) составили люди, в основной своей массе мало чего имеющие общего с Беларусью. Кроме того, съемки, даже если речь шла о белорусском материале, соответственно, проводились также не в Беларуси. С этим, вероятно, в определенной мере и были связаны неудачи с созданием фильмов на современную тематику.

Эта ситуация превалирующего отсутствия «белорусского» в белорусском кино даже после переезда «Беларусьфильма» в 1939 г. в Минск, а потом после войны, несмотря на развитие собственной школы кинематографии, в целом не очень сильно изменилась⁷². Что осталось неизменным, так это четкая тематиче-

⁷¹ История советского кино: в 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 601–602.

⁷² Например, ситуация с одним из первых ставшим известным белорусским фильмом военной тематики «Константин Заслонов» складывалась таким образом, что Министерство кинематографии СССР запустило фильм в производство «без учета мнения общественности БССР и [...] и даже министерства кинематографии БССР»; к тому же сама работа по фильму строилась людьми, направленными на работу в студии «Беларусьфильм» (например, режиссер Файнцимер, назначенный вторым постановщиком фильма), которые за все время работы над фильмом «ни разу не были в Белоруссии и не попытались если уж не изучить, то хотя познакомиться с обстановкой и жизнью людей, о которых они собираются снимать фильм». Из Документов по обсуждению фильма, «По плану, утвержденному ЦК ВКП(б)». См. подробно: Фомин, В. Белорусские хроники / В. Фомин // Кинофорум. № 3, 4. 2004. С. 49–59, 35–50.

ская направленность белорусского кино. Практически на протяжении всей истории, особенно после Второй мировой войны, белорусское кино оставалось связано с темой войны, оккупации и партизан, у которой если и была альтернатива, то это были фильмы по произведениям белорусской литературы, как правило, советской.

По сути дела, партизанский нарратив и стал тем «национальным нарративом», который определял национальное своеобразие белорусского кино в контексте его развития в рамках «советского многонационального кино». И, казалось бы, освободившись от вынужденной «оккупации» кино жесткой системой централизованного административного регулирования, тематического планирования и сценарных ограничений советского прошлого, ситуация должна была бы измениться. Но оказалось, что спустя семьдесят лет после возникновения белорусского кино и спустя более десятилетия после распада Советского Союза эта тема оказалась снова востребованной в ситуации общего кинематографического кризиса и необходимости «национального самоопределения», а «партизанфильм» начал набирать обороты с новой силой, практически получив законодательное оформление. И более того, он не только снова стал привилегированной темой белорусского кино, а стал — в контексте развития национального кино уже независимого государства — той самой ареной для выяснения отношений между конфликтующими группами, то есть официальной позицией власти и ей оппозиционной, в определении того, что есть «национальное».

Фильм «Оккупация. Мистерии» вызвал негодование со стороны официальной власти по нескольким причинам: присвоил себе право говорить о войне, говорить по-другому, говорить на западные деньги⁷³ и — был признан после этого «национальным». Чем и вызвал ответные действия. Вероятно, именно в таком контексте следует рассматривать появление «Положения о национальном фильме» с теми требованиями, которое оно предъявляет национальному фильму с тем, чтобы тот мог рассматриваться как

⁷³ Фильм был снят при финансовой поддержке Фонда Гумберта Балса.

таковой (речь идет прежде всего как о выдаче «удостоверения национального фильма», прежде чем тот вообще запускается в производство, так и об источниках финансирования). Парадокс этой ситуации заключается в том, что для официальной версии национального кино фильм, похоже, сводится к «правдивости» пересказа определенных событий в сценарии, влекущих за собой такие же «правдивые» выводы. За что, вероятно, и был так высоко оценен Президентом фильм «Глубокое течение».

Вместе с тем фильм — это не просто сценарий, а визуальный текст, который в отличие от письменного представляет собой сложный механизм производства значения (от сценария до съемок и монтажа) и поэтому требует к себе гораздо большего внимания. К тому же «любой фильм всегда перегружен содержанием <...> он в такой же мере ускользает от того, кто снимал, как и от цензора»⁷⁴. Механизмы производства кинотекста всегда глубоко историчны, выстаиваясь через цепочку отсутствий, они производят определенные эффекты на уровне восприятия. И в этом смысле, если на уровне тематической общности и противостояния через артикуляцию общей тематики, но по-разному и с конструированием различного «другого» (что, является еще одним очень значимым моментом для определения «национального») эти фильмы могут рассматриваться как представляющие противоположное прочтение истории, то на уровне бессознательного самих фильмов они скорее позволяют апеллировать к лежащей в их основании общности «исторического воображаемого» современного им периода⁷⁵.

⁷⁴ Ферро, М. Цит. изд. С. 50.

⁷⁵ В этом смысле нет большой разницы между историческим фильмом и фильмом о современном ему времени, поскольку и тот и другой в равной степени являются свидетельством современной фильму политической, социальной и исторической ситуации; исторический фильм просто как бы вводит еще один уровень символизации, ограничивая тематическую территорию, но в то же время становится важным свидетельством именно современного фильму времени.

*«Идейность» или экономическая
жизнеспособность?: О [не]потреблении
«национального фильма» в Беларуси*

Декларативность производства еще не гарантирует эффективность нужного результата. Особенно если, как в случае с белорусским кино, это ограничивается подобными единичными попытками конструирования «национального» в ситуации общего кризиса кинематографа и экономической неспособности государства к развитию и поддержанию целостной системы национальной кинематографии. И в этом смысле ситуация с белорусским кинематографом выглядит еще более печальной. Являясь все еще объектом полного регулирования со стороны государства, которое не способно к обеспечению ни культурной, ни экономической жизнеспособности национальной кинематографии, пространство «национального» в кино выстраивается через декларативное производство «национального фильма» как практика исключения (коммерческого финансирования, альтернативных проектов и т.д.), исключая, таким образом, саму возможность существования национального кино.

Потому что то, что, видимо, не предполагает такой механизм производства «национального фильма», — это аспект потребления и вопрос об аудитории (и, в частности, что она видит и каковы механизмы производства значения), которые находятся в прямой зависимости от неотъемлемого интернационального измерения национального кино, которое становится важным особенно тогда, когда собственные фильмы не могут являться превалирующей кинопродукцией на местных рынках. Вернее, предполагает, только совершенно особым образом.

В целом проблема аудитории, то есть зрителя, — это проблема того исторического субъекта, кому адресованы фильмы и, в данной ситуации, с апелляцией к кому происходит конструирование «национального» через кино. То, как она решается, является очень показательным. Если фильм «Оккупация. Мистерии» оказался попросту запрещен к демонстрации и распространению на территории Беларуси, то в ситуации с «Глубоким течением» ситуация оказалась более интересной. С одной сто-

роны — это, как было отмечено, реклама фильма и изначальный интерес широкой национальной аудитории. То есть тех людей, которые ходят в кино, смотрят различные фильмы и т.д. Однако такой механизм «добровольного выбора» не решает проблему обеспечения целевой аудитории — которой в данном случае оказались — кто? Дети и ветераны? Она разрешается через различные культурные и институциональные опосредования, как, например, специальные показы для ветеранов и школьников, демонстрации на национальных каналах телевидения. Что в этой ситуации оказывается особенно интересным, так это отсутствие самого фильма как возможности такого «добровольного выбора». Его невозможно ни купить, ни найти в пунктах проката, при том что, как известно, многие киноновинки там появляются еще до начала их проката в белорусских кинотеатрах. Остается только предположить, что эта ситуация объясняется «идеологической правильностью» просмотра фильма только в определенных условиях и при определенных обстоятельствах — по государственным праздникам (которые все теперь так или иначе связаны с Великой Отечественной войной), на бесплатных киносеансах для ветеранов и в программах кинолекториев в дни школьных каникул. Определяя тем самым как свою целевую аудиторию, так и контекст, в котором, вероятно, этот фильм должен быть увиден, чтобы приобрести свою идейную завершенность⁷⁶.

Оказываясь в изоляции по «эстетическим критериям» от современного кинематографа и тем самым от аудитории (как национальной, так и интернациональной), он оказывается в изоляции и от собственно тех изначально заложенных в кинопроизводстве процессов, в которых только и становится

⁷⁶ Из уже упомянутого обсуждения фильма «Глубокое течение» в <http://auldnick.livejournal.com/14021.html>: «...а кино, кино-то вы видели? самое главное ведь — это кино посмотреть :-))» — «нет. к сожалению, не видела. как можно исправить это досадное недоразумение? неужели ПРОКАТ!!!??» — «ха! прокат — это каждый хотел бы, да где ж такие прокаты взять. ждать надо ПРАЗДНИКА теперь. на ПРАЗДНИК по телевизору или в кино каком покажут. на 9-е мая что ли, или еще когда... ».

возможным как признание национального кино, так и его существование. Один из основных моментов здесь — это изначально заложенная в кинематографе необходимость массового распространения фильмов: то есть кинематограф задает новые модусы не только своего производства, но и потребления, а точнее производства, которое всегда ориентировано на массовое (интернациональное) потребление. Речь идет о том, о чем говорил Вальтер Беньямин, когда писал, что «техническая репродуцируемость произведений киноискусства непосредственно коренится в их технике производства. Она не только позволяет непосредственно массовое распространение кинофильмов, скорее, она прямо к этому принуждает»⁷⁷.

Эта политика в отношении кинематографа — попытки построить и замкнуть сферу производства «национального фильма» самого на себя, без учета его обратной составляющей — потребления, становится очень симптоматичной в контексте нынешней белорусской ситуации и может быть рассмотрена как следствие политики изоляционизма, которая на частном уровне кинематографа воспроизводит общую ситуацию, стимулирующую воображаемое белорусской власти и стимулируемую ей. И в этом смысле характерной становится не только ситуация описанного выше процесса с производством «национального фильма». Отсутствующее измерение потребления обнаруживает себя как в самих фильмах, так и в целом в пространстве визуальной репрезентации официального дискурса через специфическое конструирование этого пространства с «особым» отношением к городу, а точнее, через его отсутствие⁷⁸.

⁷⁷ Беньямин, В. Цит. изд. С. 28–29.

⁷⁸ Хотя и в неофициальном тоже; важно отметить, что замыкание «стабильного воображения» в оппозиционных официальной визуальной истории попытках ведется на той же территории: через отсутствие городского пространства. В этом смысле все работает по схеме: попытка «диалога» с официальной властью ведется на ее же территории. Если речь идет о войне, то представить иную версию войны. Если речь идет о деревне, то нужно просто дискредитировать пространство репрезентации гляцевых картинок деревни в официальных медиа через, например, съемку фильма о действительной деревенской жизни. В любом случае борьба ведется либо в

Для белорусской власти, пытающейся все еще противостоять попыткам проникновения на свою территорию глобального капитализма, пространство города становится особенно «опасным» местом, в какой-то мере даже местом фобии. Поскольку именно оно, в отличие от излюбленного (правда, тоже специфическим образом) официальным дискурсом сельского пространства, все более трансформируется, включаясь в капиталистические практики консьюмеризма, и в результате слишком открыто свидетельствует о присутствии в «стабильной Беларуси» других, несущих в себе потенциальную угрозу и размыкающих уверенное в себе пространство воображения белорусской власти. И если в социальном отношении эти процессы уже необратимы, то можно попытаться сдержать их в пространстве репрезентации. Поэтому если городские жители уже привыкли к проявлениям капитализма в пространстве города⁷⁹, то объективы белорусских телеоператоров старательно избегают подобных «негативных» проявлений современной жизни, в случае необходимости проводя съемки, как правило, на фоне уходящих в даль перспектив проспектов и улиц⁸⁰.

Кино в контексте выбранной тематики может быть рассмотрено как более «благодатная» и менее «требовательная» территория: обращение к истории в кино избавляет от необходимости нелегких стараний следить за недопущением именно этого капиталистического другого в кадр, попросту исключая городское пространство из кадра, теряясь в бесконечных лесах. Но это как раз и является самым интересным — а именно то, что белорусский кинематограф до сих пор исключает пространство современного города и современные сюжеты, разве что только в телесериалах по «новейшей истории», хотя

глубинах истории, либо на почве сельского хозяйства.

⁷⁹ Хотя, правда, в последнее время социальные рекламы и лозунги «За Беларусь» в последнее время и заменили собой большую часть рекламы на билбордах, общественном транспорте, в витринах магазинов, а также рекламу на ТВ.

⁸⁰ Например, очень показательным в этом плане исключением кадров «Макдональдса» из видеосюжета про городские скамеечки («Институт культуры», Лад. 2005).

скорее только с перспективы, уходящей вдаль. Ведь именно пространство города в определенной степени становится привилегированным объектом кинорепрезентации и вместе с тем и важным, и даже необходимым механизмом для формирования воображаемых идентификаций субъектов или «воображаемого сообщества» новой коллективности модернити.

И в этом смысле кинематограф действительно может быть рассмотрен как то, что лежало в основании возникновения нового «воображаемого сообщества», только не определенной нации, а сообщества, основанного на новых способах восприятия, изменяющих и способы самоидентификации субъектов — городских жителей. Как отмечает Рэй Чоу, возникновение кинематографа, который изначально основан на технологии, приводит к тому, что идентификация людей больше не может рассматриваться только как онтологическое или феноменологическое событие. Теперь идентификация глубоко окутана технологическим вмешательством (даже если оно минимально). Поэтому то, что кинематограф разрушает и теряет в понятиях ауры, он приобретает в своей портативности и доступности. Со смертью ауры приходят новые, невиданные прежде возможности экспериментирования: механически воспроизводимые образы становятся местами выработки того, что Бенедикт Андерсон при изучении возникновения национализма в современной истории назвал «воображаемыми сообществами». Речь идет не только о коллективности и массовости кинематографа, но и о стимуляции необходимости визуализации, но через фрагментацию окружающего мира, как того требует восприятие нового городского пространства. То, к чему отсылает Рэй Чоу, связано с теми новыми возможностями идентификации, которое предлагает кино в новых социальных условиях. Она обращается к социальным изменениям, которые начали активно происходить на рубеже XIX—XX вв., потрясению традиционного уклада жизни людей, ранее привязанных к земле, а теперь массово мигрирующих из деревень в города. Кино возникает как раз в условиях такой общей миграции и урбанизации, и зрителями становится такая в основе своей метропольная и миграционная аудитория. И поэтому для них (городских жителей)

оно приобретает большое значение, так как позволяет выстраивать идентификации через апелляцию к определенной воображаемой целостности — новой коллективности городских жителей (еще и потому, что фильм является не только средством воспроизведения, но и доступен свободному перемещению, он может демонстрироваться в различных местах и обычно в отдалении от тех мест, где он был сделан)⁸¹. В этом смысле действительно можно сказать, что кино, по крайней мере в момент своего возникновения, совпавшего с быстрым ростом городов, сыграло роль формирования «воображаемого сообщества» как основания для идентификации новых горожан, для которых прежний мир и прежние системы координат и идентификации были разрушены.

Отсутствие города в белорусском кино как будто бы исключает потенциальных зрителей из причастности к этому «воображаемому сообществу». Если кинематограф являлся бы и вправду исключительно национальным, а не интернациональным феноменом, тогда интересно, что происходило бы с воображаемыми идентификациями белорусов⁸². Таким

⁸¹ Механически воспроизводимая природа изображений, говорит Рэй Чоу, принесла с собой восприятие мира как бесконечного собрания предметов и людей, перманентно выставляемых напоказ в своем повседневном существовании. Не случайно ведь первые фильмы представляли собой, как правило, съемки повседневной жизни больших городов: улиц, людей, машин или любых повседневных городских дел. Рэй Чоу в качестве примера обращается к двум фильмам — Вальтера Рутмана «Берлин — симфония большого города» и Дзиги Вертова «Человек с кинокамерой»: сцены рабочих, идущих на работу, совершающие покупки домохозяйки, дети, собирающиеся в школу, пассажиры, едущие в поезде; кадры экипажей, локомотивов, машин, железнодорожных станций, печатных машинок, телефонов, канав, уличных фонарей, витрин — все это свидетельствует об особой притягательности потенциальной возможности видения того, что может быть сделано видимым (См.: Chow, R. Op. cit.).

⁸² В целом хотелось бы отметить, что тема отсутствия городского пространства, как и тема города в целом, в отношении к белорусскому кинематографу (как, впрочем, и пространству визуальной репрезентации телевидения) может стать интересной темой для отдельного исследо-

образом, по-видимому, именно город становится той «отсутствующей причиной», вытесненной из символического пространства, которая и является историей настоящего.

В заключение надо отметить, что перечень тех вопросов, которые могут быть поставлены по отношению к белорусскому кинематографу, несмотря на его нынешнее положение, далеко не исчерпывается вопросами, затронутыми в данной статье. В частности, было бы очень интересно обратиться к анализу самих фильмов, что может стать предметом отдельной статьи; также интересно было бы рассмотреть белорусскую фестивальную политику в контексте обозначенной детерминирующей роли международных кинофестивалей в производстве и циркуляции кино в настоящее время.

Вместе с тем анализ механизмов производства (институциональных, экономических и идеологических) национального фильма как инструмента продвижения и поддержания государственной политики позволил прояснить, что на сегодняшний день, пока политика в отношении национального кино строится скорее по принципу исключения и декларативного производства, сфера производства национального кино замкнута сама на себе без учета его обратной стороны — потребления и аудитории. А это означает, что «национальное кино» в Беларуси существует пока только единственно в своем декларативном варианте в виде «Положения о национальном фильме». Остается надеяться, что такая ситуация продлится недолго.

2006

вания. Потому что, с одной стороны, постоянное былое позиционирование Беларуси как в основной своей массе сельского государства продолжается и сейчас. С другой стороны, особенно сейчас, в условиях быстрой трансформации городского пространства и с учетом того, что именно визуальные медиа сегодня становятся одним из важнейших механизмов формирования идентичности, эта исключенность из репрезентации особенно интересна.

«ОККУПАЦИЯ. МИСТЕРИИ», ИЛИ БЕЛОРУСОВ НЕ СУЩЕСТВУЕТ

В 2004 г. на международный кинематографический кинофестиваль в Роттердам белорусы привезли короткометражный фильм о «партизанской» оккупации Западной Беларуси во время Второй мировой войны. Молодой режиссер Андрей Кудиненко решил не следовать традиционной интерпретации военных событий и снял небольшой фильм-анекдот, в котором причудливо уживаются русский партизан-мародер, деревенский белорусский паренек-«комсомолец» и ненасытная польская паненка. Кинематографическая шутка на историческую тему оказалась удачной, и Фонд Гумберта Балса оказал финансовую поддержку съемочной группе. Так что в 2004 г. на Роттердамский фестиваль Кудиненко привез уже полнометражный художественный фильм «Оккупация. Мистерии»¹, который демонстрировался 25, 27

¹ Полное название фильма: «Оккупация. Мистерии» («Партизанские мистерии»). Год выпуска: 2003, Беларусь. Длительность: 1 час 30 минут. (Независимый проект студии «Навигатор» и режиссера Андрея Кудиненко). Жанр: экзистенциальная драма с элементами триллера. Автор сценария: Александр Качан. Режиссер: Андрей Кудиненко. Оператор: Павел Зубрицкий. Композитор: Андрей Волков. Художник: Антон Гвоздилов. Продюсеры: Александр Дебалюк, Андрей Кудиненко, Сергей Артимович. В ролях: Александр Колбышев, Анатолий Кот, Александр Молчанов, Светлана Зеленковская, Любовь Румянцева, Игорь Денисов, Елена Сидорова, Андрей Курейчик, Иван Шетко, Николай Прилуцкий, Игорь Пстыга, Анна Пинкевич, Андрей Ковальчук, Александр Тимошкин, Геннадий Фомин, Павел Савельев. Официальный сайт: http://partisanfilm.narod.ru/mystery/mystery_main_ru.html

и 30 января в статусе мировой премьеры в программе «Урожай Балс Фонда». Лента снискала признание критиков и публики. Концептуальная, снятая как притча, с мощным библейским подтекстом, пересматривающая традиционный порядок исторического нарратива, она пришлась по вкусу западной аудитории. И это совершенно не удивительно.

В последние годы военная тема вызывает все больший интерес. Во-первых, в связи с участвовавшими локальными военными конфликтами, которые требуют не только разрешения, но и определения — в ситуации глобализации необходимо «назвать» их и выработать (общую) стратегию урегулирования². В этой связи возникает необходимость пересмотреть историю XX в., с двумя мировыми войнами, всплесками нацизма, национализма и фундаментализма. В различных странах происходит свой пересмотр и находятся свои ответы на вопросы: что было, как было и почему было. Все эти ответы формируют локальную государственную политику — «что мы будем делать сейчас?». Во-вторых, дискурс войны идет рука об руку с национализмом, помогая выстраивать фиксированную национальную идентичность, четко проводя границу между «своими» и «чужими». И в контексте глобализации эта противоположная тенденция к локализации, стремление найти свою особенность, специфичность в собственной истории весьма понятна. И в-третьих, постсоветское пространство для западного мира сегодня представляет особый интерес: Запад пытается осмыслить советский опыт крушения империи, стратегии формирования и выживания отдельных наций-государств после развала СССР, связанный с этим пересмотр советского прошлого, разоблачение просоветских мифов и создание новых национальных мифов, на основании которых во многом и происходит формирование новых воображаемых сообществ³, с которыми Западу приходится иметь дело.

Но вернемся к белорусскому кино. Фильм, который мне бы хотелось проанализировать (а скорее,

² Хочу заметить, что поддержание и разжигание локальных войн также является стратегией их регулирования.

³ За основу определения нации я беру понимание нации как воображаемого сообщества Бенедикта Андерсона.

предложить несколько набросков возможной интерпретации), после демонстрации на кинофестивале в Голландии вернулся на родину, где чиновники госрегистра чуть было не выдали ему регистрационное удостоверение. Однако вовремя спохватились и исправили «недосмотр». Так что на сегодняшний момент⁴ фильм пополнил списки запрещенной к прокату в Беларуси киновидеопродукции. На видеокассетах в Москве этот фильм выпустили в линии «Другое кино», маркируя его, таким образом, как фильм, идущий вразрез с некими признанными нормами⁵.

Большинство критиков обозначает основной идеологический конфликт фильма как отход от традиционного противопоставления немецких захватчиков и славных партизан. В Беларуси, например, ленту запретили к показу, дабы не оскорблять чувства ветеранов и предостеречь молодежь от ее негативного влияния. Режиссер Андрей Кудиненко и вовсе отказался от военной интерпретации фильма, заявив, что он снимает фильмы «не о войне, а о человеке и человечности»⁶. Однако не будем отрицать очевидных вещей: действие фильма действительно происходит во время Второй мировой войны, в 1942 г., в Западной Беларуси. Правда, военных действий как таковых нет. Война показана через режим оккупации. И как утверждают сами авторы фильма Андрей Кудиненко (режиссер) и Александр Качан (сценарист), именно режим оккупации определяет для них специфику белорусской ситуации: «Есть народы, для которых оккупация стала судьбой. Таковы бе-

⁴ Статья была написана в 2005 г.

⁵ Хотя, справедливости ради, надо отметить, что степень «друговости» также нормируется, иначе бы этот фильм вовсе не вышел в широкую продажу. То, что «друговость» в культурно-политическом контексте товар весьма ходкий, подтверждает и тот уже упомянутый факт, что большую часть денег на съемку «оппозиционного» фильма дал западный фонд. Так что в некотором смысле этот фильм представляет собой артефакт западной «оккупации» восточного интеллектуального пространства и попытку окультурить еще одну «друговость».

⁶ См. материалы, посвященные фильму «Оккупация. Мистерии», на www.kino.ru

лорусы. Народ под оккупацией никогда не узнает правды о ней. Мы делаем эту попытку»⁷.

Название фильма «Оккупация. Мистерии» вбирает в себя и собственно имя фильма, и его жанр. «Оккупация» определяет основную проблему фильма, его тематику. Если оставить в стороне аллегорическое толкование этого названия, то стоит остановиться на исторической фабуле и специфике военной ситуации в Западной Беларуси. На момент начала Второй мировой войны⁸ Западная Беларусь по Рижскому договору 1921 г. входила в состав польского государства. До 1921 г. эти территории принадлежали советской империи, и советские войска, вторгшиеся в Польшу 17 сентября 1939 г. под предлогом помощи братским народам, имели свои планы на эту землю. В соответствии с договоренностью между Германией и Советским Союзом (пакт Молотов — Риббентропа) эти территории отошли Советам: 2 ноября 1939 года Западная Беларусь была включена в состав БССР. Вопрос о национальной принадлежности жителей этих земель решался политически: были польскими — стали советскими.

В советской историографии приход советских войск в Западную Беларусь всегда рассматривался как освободительный поход (и против немецких захватчиков, которые вторглись в Польшу, и против польской оккупации, которая «присвоила» советские земли). Последующее занятие этой территории немцами в 1941 г. также рассматривалось как оккупация — уже немецкая. Но советские войны «оккупантами» не были — никогда.

Авторы фильма «Оккупация. Мистерии» отходят от канонической версии и не делают сильного различия между немецкими и советскими войсками — и те и другие, с их точки зрения, были оккупантами на бе-

⁷ См. на www.lydi.ru. Это заявление создателей фильма можно прочесть как определение собственной позиции по отношению к существующему «оккупационному» режиму А.Г. Лукашенко в Беларуси, который воспринимается оппозиционно (или критически) настроенным сообществом как наследник и последователь советского режима (политические репрессии, идеологическая подготовка, дисциплинарные директивы, возрождение комсомола и т.д.).

⁸ Вторжение немецких войск в Польшу 1 сентября 1939 г.

лорусских землях и насаждали свои законы. Польша в этом контексте исключением не является — она также попадает в «черный» список — ненасытная держава, запросы которой по «пожиранию» близлежащих земель удовлетворить невозможно⁹. Эта позиция в фильме артикулирована с предельной ясностью.

Слово «*Мистерии*» в названии фильма очерчивает его жанровое своеобразие. Как и в западноевропейском театре позднего средневековья, белорусский вариант мистерий представляет собой собрание сцен, полных библейских отсылок. Каждая часть предваряется эпиграфом из Святого Писания. При этом они идут в реверсивном порядке: первой нам показывают притчу «Адам и Ева» (часть 3), второй — «Мать» (часть 2), третьей и последней «Отец» (часть 1). Фильм начинается небольшой (пред)историей белорусов, которую мне хотелось бы привести полностью:

«Пятьсот лет назад они не знали, что они белорусы, но у них было самое большое государство в Европе.

Со временем они осознали, что у белорусов больше нет государства и их считают полурусскими или дефективными поляками. Но они все еще существовали.

Наконец, их смешали с советскими людьми. После оккупации и войны уцелели только некоторые из них.

Сейчас у белорусов есть государство, но они обнаружили, что они больше не существуют».

Как уже было отмечено выше, в мои цели не входило представить детальный анализ фильма — мне просто хотелось бы пунктирно обозначить свое-

⁹ Вспомним фактическое исчезновение Великого княжества Литовского как самостоятельного государства с политической карты Европы в результате Люблинской унии в 1569 г. между ВКЛ и Польским Королевством и появление нового формирования — Речи Посполитой, которая просуществовала нетронутой до 1772 г., когда начались новые разделы земель, в результате которых (так называемые) белорусские земли оказались в составе Российской империи.

образную «структуру» притч, в которой белорусское смешивается с чужеродным, вытесняется, теряет язык и форму, и — наконец — исчезает. Это исчезновение показывается как через «мужские», так и через «женские» образы. Стремление обрести (национальную) идентичность показывается через следование за (часто отсутствующим или «ложным») отцом вопреки всему, неизбежность ее потери — через смерть (реальной) матери.

Главный герой первой притчи «Отец»¹⁰ (в фильме она заключительная) — мальчишка Юзик — является изгоем в собственной деревне: его отец пропал без вести при переходе польско-советской границы и Юзик живет с матерью и ее сожителем, белорусским полицаем, за что сверстники называют Юзика «фашистом». Один из партизан, выдав себя за отца Юзика, уговаривает мальчишку помочь партизанам проникнуть в дом. Их целью является полицай Ян, за которым уже долгое время безрезультатно охотятся. Однако слепое стремление Юзика воссоединиться с отцом становится причиной гибели не только ненавистного ему отчима, но и его матери Анны. Закон Отца оказывается сильнее любви к матери. Анна в этой притче (ее образ можно прочитывать как образ Беларуси под немецкой оккупацией) погибает от рук собственного сына и символически (ее отдает в руки партизан сын Юзик), и фактически (ее убивает не русский партизан Сергей, не партизанский командир турок Рустам, а белорус Яков). Производя расправу в «родном» и ему доме, Яков как бы уговаривает своих жертв: «Мы ж тутэйшыя, свае людзі, больна не будзе». Юзик теряет мать, а затем и отца. Он просыпается в заснеженном лесу, под деревом и уходит в никуда, в снежные просторы на поиски своего нового отца. Здесь в образе мальчика можно видеть образ белорусской нации. И его/ее гибель в конце притчи для зрителя очевидна.

Отец героя третьей притчи «Адам и Ева»¹¹ (кинематографически она идет первой) так же, как

¹⁰ Эпиграф притчи «Отец»: «Горе тому, кто говорит отцу: «зачем ты произвел меня на свет?», а матери: «зачем ты родила меня?» (Исайя, 45:10).

¹¹ Эпиграф этой притчи: «И нашел я, что горче смерти женщина, потому что она — сеть, и сердце ее — силки,

и отец Юзика, затерялся при попытке перейти границу — поехать на заработки в Америку. Приемным отцом Адама выступает русский партизан Сергей, который рекрутирует его, уводит от родной тетки, достает ему оружие и обещает сделать его «хорошим партизанам». При этом мать Адама живет «на родине в Москве златоглавой», так что Адам хоть и говорит по-белорусски, по происхождению своему белорусом не является, точнее он полубелорус-полурусский (как и полицей Ян в притче «Отец» — полубелорус-полунемец). «Чистый белорус» на самом деле спрятан внутри истории — это Миша, который покинул партизанский отряд, захватив с собой оружие. Именно на его поиски и отправляются Сергей и Адам. Миша сожительствоует с польской паненкой Евой, ненасытной и чувственной. Именно Миша озвучивает белорусско-польский долговековой конфликт: «высушила, высмактала, усю волю адабрала... каб яе задаволиць, трэба мець драўляны»¹². И хотя убить Мишу должен Адам (и таким образом пройти обряд инициации в «хорошие партизаны»), Миша сам накладывает на себя руки: Адам находит его висющим на ели. И все-таки Адам использует выданное ему оружие — он убивает своего названного отца русского партизана Сергея. В момент убийства собственного «отца» Адам становится им, его законом, и отныне сам может легитимировать собственные действия и для того, чтобы обозначить территорию обретенной им власти, он возвращается в дом и насиует Еву. В этой притче есть, однако, один важный нюанс — с самого начала причиной раздора выступает Ева — мифологическая «первая женщина» (таковой она фактически и выступает для Адама), метафорическая «земля Польская», претензии на которую выказывает советская империя. На Еву претендует пришедший в дом русский Сергей, но получает ее Адам — по ее собственному желанию. Соблазненный ею, Адам и убивает собственного отца. Но мать не достается ему. Притча заканчивается так же, как и начинается:

руки ее — оковы; добрый пред богом спасется от нее, а грешник уловлен будет ею» (Экклесиаст, 7:26).

¹² «Высушила, выпила, всю волю отобрала... чтобы удовлетворить ее, надо деревянный иметь...».

к порогу хаты приходит следующая пара — другой партизан и его ученик. Адама должны будут убить. Белорусское выступает в этой притче как пустое пространство хаты, в которой больше нет хозяина.

Вторая и центральная притча «Мать»¹³, с моей точки зрения, лучше всего «говорит» о белорусах. Ее героиня — аутентичная белоруска. У нее нет имени, и она не говорит ни на каком языке — она немая. Она теряет своего ребенка (его сбивает немецкий мотоцикл) и подбирает раненого немецкого солдата, выкармливает его грудным молоком, выхаживает его, и когда он сбегает от нее, она поджигает себя в собственном сарае. Так умирает белорусская нация — без единого слова, по собственному желанию, без тех, кто мог бы спасти ее или продолжить ее «род».

Здесь мне бы хотелось вернуться к жанровому определению картины — мистерии. Мистерии всегда оставались действием, в основе которого лежали старые библейские сюжеты, всем известные и узнаваемые, от которых каждый раз ждали откровения и очищения, словно бы сила подобных действий заключалась не в вербализованной фавеле, а в нарративных пустотах, где и должно было происходить божественное озарение. При таком подходе авторы фильма, возможно, сами того не осознавая, удивительно точно определили его жанр. Не структурно (выдерживая требования жанра — притчевость и библейская основа), а сущностно.

На протяжении всего фильма я пыталась найти «белорусское», среди четко очерченных «чужих» вычленив «своих», распознать их. Но каждый раз, когда мне казалась, что я близка к разгадке, — что вот, наконец, те, кто называются (или кого называют) белорусами, — мистическим образом эта национальная «субстанция» ускользала от меня. И просмотрев фильм несколько раз, я вдруг поняла: то, что я хочу обнаружить, в этом символическом кинематографическом порядке не существует. Здесь присутствуют и русские, и поляки, и немцы, и даже

¹³ Эпиграф притчи «Мать»: «..крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она — пламень весьма сильный» (Песни Песней Соломона, 8:6).

голландцы (в качестве заказчиков фильма), но белорусов нет. Так как фильм делался «на заказ» для голландского фестиваля, субтитры выполнены на английском языке, и для западного зрителя нет никакой «языковой» разницы между героями, говорящими на русском, белорусском и польском, все они — говорят для них на одном (общем) языке. Из «английского» контекста невозможно вычленить белорусский язык, который таким образом также можно признать несуществующим.

Собственно, таким образом, исчезает и белорусское кино. Так что заявление, сделанное одним из белорусских полицейских в начале фильма — «няма ніякага беларускага кіно і не будзе ніколі», — парадоксальным образом оказалось тем самым откровением. Мистерия обернулась мистификацией, благодаря чему стало возможно не только создание в кинематографическом пространстве *воображаемого* сообщества под названием белорусы, но и создание оппозиционного белорусского фильма в *воображаемом* пространстве мирового сообщества, которое тем самым доказало, что *белорусского* не существует.

2004

**АНТРОПОЛОГИЯ
БЕЛОРУССКОЙ
ПОВСЕДНЕВНОСТИ:
МЕЖДУ ГОРОДОМ
И ДЕРЕВНЕЙ**

ПРИЗРАКИ МАРКСА: БРОДЯ ПО МИНСКУ ПО СЛЕДУ ДЕРРИДА

Это будет более туристический, чем философский разговор, но прежде необходимо совершить небольшой экскурс в работу Жака Деррида о призраках, как они описаны в его книге «Призраки Маркса»¹, и объяснить, почему эта концепция мне представляется плодотворной точкой зрения, позволяющей по-новому взглянуть на минскую архитектуру. В данной книге, изданной в 1993 г., Деррида читает «вместе» с Марксом пьесу Шекспира «Гамлет», чтобы сосредоточиться на проблеме призраков. Зачем ему потребовалась такая комбинация? Стоит ли практиковаться в таком абстрактном постмодернистском и, может быть, бессмысленном позерстве? Может быть, и не стоит. Но, мне кажется, на это у Деррида имеются как минимум две серьезные причины.

Во-первых, что делать с Марксом после распада СССР? Ведь вполне может быть, что он нам еще понадобится, чтобы противостоять гегемонии мировой экономической системы. Но в таком случае как относиться к летальным последствиям его теорий? Во-вторых, тема призраков, по мнению Деррида, буквально воспроизводит процесс человеческого мышления; отсылка к Марксу позволяет нам задуматься о том, как философия Деррида относится к политическим действиям той или иной теории. Другими словами, позволяет увидеть в его идеях нечто большее или же иное, нежели пустой спектакль.

Вспомним еще раз, о чем размышляет Гамлет: «Something is rotten in the state of Denmark?». Так

¹ Derrida, J. Les Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail de deuil, et la nouvelle Internationale /J. Derrida. Paris, 1993.

говорит Марцелус в самом начале пьесы. Что заставляет Марцелуса утверждать, что в стране что-то «не так»? Ответ прост — потому что здесь гуляют призраки. Призрак — это фантом бывшего короля, главы государства, отца Гамлета. Он бродит ночью, пав жертвой «гнусного и бесчеловечного убийства» («his foul and most unnatural murder»). Не стоит, кстати, забывать, когда мы думаем о наших современных призраках, что способом этого убийства был яд, залитый в уши; может быть, Шекспир уже тогда предчувствовал потенциал физического насилия пропаганды?²

Реакция на призрак — это страх. Народ чувствует себя беззащитным перед призраком, и поэтому они просят Горацио о помощи: «Обратись к нему, Горацио. Ты ученый» («Speak to it, Horatio. Thou art a scholar».) Также надо иметь в виду, что когда мы пытаемся понять природу наших «призраков», то просто быть ученым, исследователем не достаточно. Не случайно Горацио не умеет разговаривать с призраком, лишь Гамлет может. История Гамлета — это личная, эмоциональная история, в которой полно смутных мотивов, неясности и страха. Когда его отец ему рассказывает об убийстве, Гамлет отвечает: «O thy prophetic soul» («О вещая моя душа»), как если бы он уже об этом подозревал. Говорит ли призрак голосом объективной истины или же ему здесь отводится лишь роль фантастической иллюзии психологического страдания личности? Призрак сам — также не просто жертва. Он требователен, он считает, что для Гамлета месть — это долг: Гамлет и все его друзья должны пообещать (голос за сценой несколько раз взывает — «swear!», «Клянитесь!»), что они не будут об этом говорить. Общение с призраком — это дело, подвластное не разуму. Вы не можете забыть о нем и должны исполнять его волю (последние слова призрака Гамлету — «Помни обо мне» («Remember me!»)).

² В своей статье по поводу Бахтина Михаил Рыклин напоминает нам о важной разнице между эффектами слов и реальными физическими последствиями насилия. Кроме того, последствия пропаганды сказываются на процессах мышления (см.: Рыклин, М. Тела террора / М. Рыклин // Террорологии. М.; Тарту, 1992.

Маркс, так же как и Гамлет, чувствовал, что «The time is out of joint» («Порвалась связь времен»). Деррида, теперь уже вместе с Гамлетом, предлагает нам вслушаться еще раз в знаменитые первые слова Коммунистического Манифеста: «Призрак коммунизма бродит по Европе». То, что интересует Деррида, — это важная роль призраков в мышлении Маркса. Потому что, если Маркс в начале Коммунистического Манифеста жалуется на то, что существует сговор между церковью и капиталистами против призраков коммунизма, он тем самым также проявляет свою нелюбовь к призракам. Если, по мнению Маркса, человек себя создает через производство, это именно потому, что производство позволяет ему воспринимать себя как живое существо из плоти и крови, другими словами, без призраков. Но в мышлении Маркса это сильное желание разрушать призраки возникает в тот самый момент, когда Маркс сам строит философию, в которой «призрачная» структура играет центральную роль. Целая теория обмена основана на том, что ценность обмена является пустым фантомом стоимости (которая тоже является идеальным концептом без конкретного содержания). Можно также считать, что теория Маркса о деньгах и о товарном фетишизме основывается на глубоком исследовании этих феноменов именно как призраков, то есть идей вне их материального воплощения.

Книга Деррида — важная и современная книга, потому что она формулирует проблему: Маркс важен нам не потому, что он есть и всегда был против или вне времени («the time is out of joint»), а потому, что он сумел показать, что время — это именно то, что конституируется, сознается во временных разрывах («time is because it is out of joint»). Его теория современна по двум причинам. Во первых, потому что на Западе по-прежнему существует та же самая коалиция, которая возмущала Маркса, — между церковью и капиталистами, которые сейчас гордятся тем, что наконец-то им удастся похоронить призрак коммунизма (кстати, Деррида упоминает об исторической роли папы римского во времена распада коммунизма в Польше и книгу Фрэнсиса Фукуямы, которая возвещает о конце истории, как если бы он

не заметил, что он делает тот же самый жест, что и Маркс в свое время, когда он предсказал другой конец истории или конец *другой* истории).

Во-вторых, абсолютно центральным в мышлении Деррида является вопрос о том, что существует некая против-временность, несчетность, безотлагательность различия в самом сердце нашего существования, здесь и сейчас («une différence à être compris dans l'ici-maintenant»)³. Что такое различие? По мнению Деррида, в каждом событии существует возможность для бесконечного обмена, и вот тут-то мы сталкиваемся с призраком Маркса. Будущее, которое нам вернется через диалогическое материальное прошлое, ускользает от нас по причине несбыточности желания постичь этот призрак до конца.

Предваряя таким образом мои размышления, я хотел обозначить тот контекст, в котором они возникли, поскольку воспоминание о Деррида неоднократно посещало меня, когда в течение этих двух месяцев после моего приезда сюда я бродил по улицам Минска⁴. Я надеюсь, что мои визуальные впечатления вам будут интересны и полезны, потому что мой взгляд — это чужой взгляд, это взгляд ребенка, взгляд человека, который не вполне понимает то, что он видит, и, как Марцеллус, еще чувствует страх перед этими архитектурными призраками. С помощью ряда примеров я хотел бы поговорить о функции увиденных мною (и запечатленных в фотографической памяти) зданий и статуй в самомифологизации коммунистического государства, а также об их эффектах здесь и сейчас (in the here and now, dans l'ici-maintenant), то есть в Минске, десять лет спустя после распада бывшего СССР и спустя почти десять лет после того, как Деррида написал «Призраки Маркса». И я надеюсь показать, какие призраки сопровождают нас в Минске.

Я уверен, что даже Деррида не представлял себе такой парадоксальный призрак, как этот (ил.1). На площади, которая называется Площадь Независимости, перед Домом Правительства стоит силуэт бывшего короля, человека, который представляет

³ Derrida, J. Op. cit. P. 60.

⁴ Имеется в виду 2002 г.



режим, страну и идеи, по отношению к которым утверждается независимость. Более похожий, может быть, на Макбета, чем на Гамлета, он стоит над нами в центре страны; наш коллективный взгляд устремлен на него. Но он не смотрит на нас; он наполовину отвернулся и смотрит вдаль, словно он движется к другому месту. Это визуальный знак того, что он приближается к обещанному будущему вполне развитого коммунистического государства. Это образ господства и обещания: это значит, что, когда статуя была установлена, время уже начало распадаться («the time was already out of joint»). В этом смысле коммунистическая иконография выполняет вполне религиозный жест обещания святого будущего, но без Бога, то, что Беньямин называл «пустым мессианизмом коммунизма».

Этот памятник древней истории может быть вам менее известен: это туалет моей квартиры (ил. 2). Я сфотографировал его как типический пример других менее приятных мест, куда я боялся принести фотоаппарат и где я всегда спрашивал себя, почему советские туалеты так ужасны; и почему туалетная



2

бумага всегда была и даже сейчас продолжает восприниматься как предмет роскоши? Существует теория, что подобное отношение представляло собой попытку уничтожения личности. Я спрашивал себя: если мысль о том, что туалеты плохо работают, беспокоит человека даже в этот самый интимный момент, то не означает ли это, что он связан через его самые насущные потребности с общественными структурами? Если ты думаешь о Ленине, когда ты в туалете, то это значит, что границы между социальными и личными пространствами полностью размыты. Я еще вернусь к этой теме чуть позже.

Вернемся на улицу, но не забудем о туалете. На проспекте Независимости (бывшем Ленинском, Скорины) мы оказываемся перед колоннами и декоративными элементами псевдоклассицизма (ил. 3). Огромные классические знаки империи, но здесь даже меньше содержания, чем тогда, когда этот стиль сложился, то есть во времена, когда было необходимо заявить об имперских амбициях в Париже двести лет назад. И даже меньше основания, когда мы сопоставляем этот (ил. 4) грандиозный фасад Академии наук и его неприглядный вид с «тыла»,



3



4



5



6

(ил. 5), который является другой стороной того же самого здания и который отчего-то похож на захудалую гостиницу. Или этот (ил. 6): тыльная сторона здания на Площади Победы. Формы зданий на проспекте так пусты, что эта архитектура могла бы называться призрачно-классицизм. Это чувство усугубляется знанием того, что причины, по которым создавались эти красивые лепнины, и причины, по которым столько людей было отправлено на смерть в гулагах, — одни и те же... Мне вспоминается фраза Набокова, написанная им в совсем другом контексте, в начале «Лолиты». Он писал: «Только настоящий извращенец знает действительную цену стиля» («Only a true pervert knows the value of style»).

Сравнивая классические модели с этим новым дворцом (ил. 7), мы чувствуем еще раз, что со временем опять что-то не так в этом неомодернизме. Здесь, как и везде на проспекте, я чувствую огромное пространство, и я ощущаю себя очень маленьким и жалким. Я оглядываюсь вокруг на этих огромных площадях, и я думаю о физической борьбе в трамваях, где личное пространство также отсутствует, на этот раз потому, что слишком мало места. Визуальное доказательство тому — не фото, а мой личный опыт. Я приехал в Минск в пальто моего дедушки (мой собственный призрак) с тремя пуговицами; сейчас осталась только одна. Невозможно не думать о том, что там, где нет физического пространства для личности, так же трудно ограничить психологическое пространство для себя.



7

Устав бороться против чувства незащитности перед беспредельностью существования, я решаю уйти с проспекта, но там это впечатление становится еще

сильнее (ил. 8). Размеры этих арок просто сумасшедшие (ил. 9). Это чувство несоразмерности также возникает перед входами в разные учреждения (ил. 10): например, это – вход в школу, а мне казалось про-



сто абсурдным, насколько вход больше, чем остальная часть здания. По-моему, здесь особенно уместно сравнение с расположением окон в мелкооптовых киосках. Если ты хочешь купить что-то, тебе надо принять унижительную позицию перед продавцом, так, чтобы твое лицо неизменно оказывалось ниже уровня его лица. Очевидно, как перед входами, что где-то власть и величие существуют, но вы этого лишены. Это именно иллюзия власти – власть как призрак, видна и невидима.

Однако коммунистическое общество не было просто обществом дисциплины, оно было основано также и на обещании. Вот на Площади Победы опять огромные здания и этот удивительный лозунг: «Подвиг народа бессмертен» (ил. 11,12). И снова наши призраки – на этот раз это призрак народа, который будет вечно продолжать жить через смерть. В этот момент сравнение с религией блекнет; это одно и то же, но бессмертный рай станет не просто местом,



9



10

где будет жить народ, — это народ в его бессмертном подвиге, это значит — через действие всегда в буду-

щее. Стоит поразмыслить о значении этой фразы. Я уверен, что Деррида был бы согласен с этим предложением: он считал, что каждое событие, каждый



11



12

подвиг — бессмертны, в том смысле, что поступок (событие) никогда не может быть завершен, но всегда остается открытым для других интерпретаций и последствий. Даже эта открытость к будущему, эта бессмертность является способом, который делает подвиги возможными. Это еще более верно сегодня, когда значение народа стало таким сложным вопросом: что такое «народ» для меня, например, для англичанина, который изучал французский, а сейчас находится в Минске, кроме того, что я постоянно, бессмертно, сам совершаю мои действия или подвиги? И что это такое — «народ» для вас, в Беларуси, стране, которая только что опять родилась в мире, где границы исчезают (ил. 13)? Я заметил визуальные параллели между лозунгом и этой рекламой и испугался будущего. Связь между пропагандой коммунистической системы и рекламой эпохи капитализма мне кажется интересной.

Жест обещания в архитектуре означает, что сама архитектура как таковая почти исчезает: сами здания становятся призрачными (ил. 14). (Хочу отме-



13

тять, что на мозаиках не всегда изображено только это, и вообще они мне очень нравятся.) Такие изображения природы на стенах смешивают городское и деревенское, общее и личное. До сих пор я жил в



14

двух квартирах в Минске, и в обеих на обоях были природные мотивы: это мне также казалось доказательством вторжения в личное внутреннее пространство.

Часто мозаики соединяют образы природы с образами технологического будущего (ил. 15). Архитектура именно в ее стабильности станет, может быть,



15

самым ударным примером движения к бессмертному будущему, где природа и технологии соединяются. Как, например, на этой картине на стене на станции

метро Октябрьская: здесь мы видим образы социального прогресса, данные через войну (ил. 16) (где солдаты уже похожи на ангелов), труд (ил. 17) и покорение космоса (ил. 18) — так сказать, на пути к святому раю (ил. 19), где можно отдохнуть. И вновь: такие образы вполне связаны с иконографией, но это небо станет общественной территорией коммунистического будущего. Часто такие образы визуализируют темы покорения звезд и космоса, как, например, на этом здании (ил. 20).

Как же, однако, странно видеть сейчас визуальные последствия этого бывшего будущего. Как, например, относиться к оптимизму этого самолета (ил. 21) и этой мозаики за ним (ил. 22) сейчас, когда такие сны будущего нам кажутся пустыми иллюзиями прошлого? (В этом месте какая-то бабушка мне рассказывала, как раньше все было лучше, а уж когда был Сталин...) Полную парадоксальность этого положения подчеркивает не только граффити на этом самолете — но также и другое граффити (ил. 23) на забытом здании, которое становится видно, когда стоишь возле самолета; они напоминают о том, что личность намерена бороться за свободу своего выражения.

Советский сон о соединении природы и технологии кажется особенно неприятным сейчас, после Чернобыля. Миф гармонии с природой нарисован на этих стенах, но насколько сильнее последствия воздействия технологии на природу?

Минск — это город, где деревня нескромно выставляет себя и подчеркивает, демонстрируя формы, в которых она еще произрастает или сохраняется в урбанистическом пространстве. Я (как сын фермера, и это мне приятно) никогда в жизни не видел столько тракторов в столице. Не уходя далеко от центра, ты вполне можешь очутиться в деревенском ландшафте (ил. 24). И какие же выводы делать, когда на визуальном плане ты сравниваешь жизнь, цвета и движение Комаровского рынка с неподвижностью и масштабом официальных пространств? Но даже пространство дворов, не частное и не общественное, является местом, где деревенские привычки еще управляют: например, бабушки, которые сидят и беседуют, молодые, которые играют в пинг-понг, или белье, ко-



16



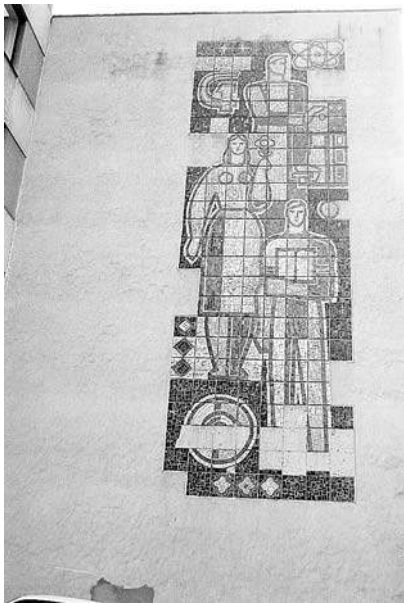
17



18



19



20



21



22



23

торое сохнет между домами. Это, без сомнения, наивно и романтично для меня (при этом стоит сказать, что в Англии даже в деревне деревня почти больше не существует), но такие призраки деревни в городе мне приятны. Угроза паноптикона Фуко (место, с которого обозреваемо все пространство)⁵, наверное, здесь тоже существует, но также здесь есть места покоя и общности (коммунальности) в центре города, чего я не могу представить себе в своей стране.

Технологический сон выглядит по-другому. Говоря о видении Минска, может быть, мое самое сильное впечатление здесь — это невидимость. Кроме, конечно, проспекта и других центральных точек символического значения, ночью Минск мне кажется удивительно темным городом. Сначала все эти тени в черных одеждах, которые переходят улицу в полной темноте, мне просто казались мертвыми душами. Однако сейчас темнота мне приятна: у нас в Англии везде на улице горит свет, прежде всего потому, что мы боимся или преступления, или автомобильных происшествий. Возможно, тотальная освещенность, а также камеры наблюдения в центре британских городов выражают наивную веру в то, что там, где можно видеть, не надо бояться. Возможность видеть означает спокойствие, а значит, и отсутствие призрака смерти. Здесь ночью я часто чувствую себя потерянным, но я редко боюсь; я радуюсь, что я чувствую ночь и живу с другими голосами и светом зажженных сигарет в темноте.

Минск тоже может быть искренним городом. Он не стесняется и показывает свои внутренние органы. (ил. 25). Такие трубы и провода не будут видны в

⁵ Foucault, M. Le panoptisme /M. Foucault // Surveiller et punir. P. 228–264.



24



25

Англии; но почему мы не должны видеть визуальные знаки нашего участия в жизни общества, почему мы должны «закрывать глаза» на то, что жизнь — это общий индустриальный процесс, который не прекращается ни на минуту? На Западе существует сильное желание скрыть все, что в визуальном плане неприятно; в этом смысле можно считать, что навязчивая идея с эстетикой человеческого тела последовала после исчезновения с поверхности города всякого доказательства всего того, что происходит внутри этого города, под его оболочкой. (Кстати, физические деформации человеческого тела мне тоже кажутся более заметными в Минске.) В то же самое время, когда рождается невидимая сеть, связывающая вас со знакомыми через мобильные телефоны, все, что связывает ваши потребности с потребностями соседа в физическом пространстве, исчезает. Другими словами, то, что мы думаем о Ленине в туалете, может быть, не так уж и плохо.

Еще одно доказательство парадоксальной стратегии обещания советского городского искусства можно видеть в образах детей (ил. 26). Дети в этой скульптурной композиции ведут себя по-детски, но,



26

возможно, слишком идеально; они радостно отдыхают вместе и разделяют научный интерес к миру (пара справа смотрит на стрекозу). Они – отличные дети, продукты совершенного общества, и они тоже обещают еще лучшее, более светлое будущее, когда они станут взрослыми. Однако можно спросить себя: является ли такая идеализация детства на самом деле детством?⁶ Или же это просто тренировка, чтобы быть взрослыми: как мне показалось, это могло бы быть причиной того факта, что на многих детских площадках представлены модели взрослого мира, например этот самолет (ил. 27)? С другой стороны, эта статуя (ил. 26) мне показалась неестественной; она выражает сексуальную провокацию без сексу-



27

ального содержания. На Западе педофилия является серьезной современной проблемой; она возбуждает очень сильные эмоции в СМИ и между людьми, но сексуальное любопытство как важный элемент дет-

⁶ Нелли Бекус-Гончарова пишет в статье «Советское детство или территория Големов» о том, что в советском детстве отсутствовали все черты, которые на самом деле обычно характеризуют детство: «Dziecinstwo radzieckie – terytorium Golemows» (Kwartalnik Filmowy, nr. 31–32, 2000, Instytut sztuki PAN, Warszawa).

ского развития остается сюжетом, о котором трудно говорить. Эта статуя отрицает, что я, как зритель, могу испытывать желание или что дети могут испытывать желание друг к другу. Вспоминая фразу Пруста: «[C'est] le désir qui seul nous fait trouver de l'intérêt dans l'existence et le caractère d'une personne» («Лишь благодаря желанию существование или личность другого человека нам интересны»), я спрашиваю себя о таком отрицании детской сексуальности, которое тоже очевидно в этом образе⁷ (ил. 26). Странное отношение к сексу также поразило меня в этой статуе: эти патетические персонажи кажутся голыми, но они носят одежды (ил. 28). Таким образом я объясняю чудовищный псевдореализм этой статуи (ил. 29). Почему она без юбки, но кажется реалистичной; как должен я относиться к этой женщине — как к воплощенной в железобетоне реализации мужского желания? Эта статуя мне особенно мешает здесь, где можно найти живые примеры такой моды на улицах.

Возвращаясь к лицам, мне интересно, что коммунистические лица всегда смотрят в обещанную даль. Судя по этой паре (ил. 30), оказывается, вполне возможно выстроить типологию лиц: эти перед распадом бывшего СССР глядят в даль, а те — после распада глядят прямо. Эти вторые более похожи на иконы, которые глядят прямо в своем милосердии, но также в осуждении (столько икон возвратилось в дома после распада, может быть, в меньшей степени из-за веры и больше из-за бессознательных потребностей общей дисциплины). Коммунистическая модель совсем другая; это модель будущего, движения и энергии. Это не модель осуждения, а просто, как в случае с этим лицом Ленина на станции Независимости, — модель силы и власти (ил. 31). Но на этом месте появилась новая форма зависимости, новый образ призрака (ил. 32). Эта фотография демонстрирует нам, как люди на платформе в метро смотрят на экран, где идут мультфильмы.

Телевидение как средство массового контроля — это важный вопрос. Но в этом контексте я хотел отметить несколько сравнений с коммунистической архитектурой. Важная роль движения, аб-

⁷ Proust, M. *La Prisonnière* / M. Proust. Paris, 1984. P. 169.



28



29



30



31



32

солотное смешение общего и личного психологического пространства и разные отношения ко времени: если коммунизм показывал иллюзию будущего, телевидение питается иллюзией тотальной современности — можно ли считать визуальную современность по всему миру иллюзионной целью телевидения? Ведь телевидение показывает неожиданное и почти сразу начинает строить свою историю для этого неожиданного. Может быть, несмотря на то что телевидение — это средство порождения призраков, оно тоже не любит призраков и старается как можно быстрее нам дать разумное объяснение.

Смутная история Беларуси передается нам в том, что визуальные призраки везде задают зрителям во-

прос, как относиться к ним. Я приехал сюда из Варшавы, где памятники того, что называется Второй мировой войной, играют важную роль в создании народного мифа (я имею в виду особенно памятники, связанные с памятью о восстании в варшавском гетто). Но когда я смотрю на монумент на ул. Варвашени (ил. 33), я не вполне уверен, могу ли я сказать нечто о его героической храбрости или должен ненавидеть его преступления и видеть только тех, кто страдал или исчез, не оставив после себя видимых следов.

Возможно, мое самое сильное впечатление в Минске — это такое немыслимое количество визуальных



33

призраков: они привлекают мой взгляд, чтобы напомнить мне, что я не знаю, как относиться к тому, что вижу. Они демонстрируют, что за видимым может скрываться очень много, даже жизнь и смерть, то, о чем я не могу узнать, но не могу и забыть. Таким был психологический парадокс Гамлета, и ни исследование, ни действие не помогли ему. Вот такие дела. Иногда эта визуальная абсурдность кажется одновременно и печальной, и удивительной. Что это такое, например, на кафе, которое называется «Вер-

саль» (ил. 34)? Или это (ил. 35): самое парадоксальное то, что это здание называется Дом Моды и что там написано по-английски слово «Solidarity». Это странное английское слово на здании, построенном



34

в эпоху коммунизма, сейчас напоминает о названии польского союза «Solidarnosc», положившего начало концу коммунизма.



35

Я остро чувствую, что это было советской историей и мало говорит о том, что являлось специфически белорусским. Но это, конечно, часть проблемы: когда даже Якуб Колас похож на огромного советского монстра, трудно отделить образ независимого народа от визуальных знаков подчинения со-

ветскому господству. И после всего этого Деррида говорит нам, что нельзя забывать о Марксе. Как такое может быть? Потому что Маркс заставляет нас думать о том, что прежде всего в жизни обмен проявляется в том, что не может быть обменено, и потому, что он строил не только философию, но и конкретную политическую программу — с тем чтобы бороться против несправедливости этого обмена. Эта стратегия была фатальной ошибкой. Жить и думать здесь — это все равно что исследовать невозможный обмен и отвечать на призыв к действию, доносящийся до нас откуда-то из прошлого.

Визуальное изображение рабочего (ил. 36), надежда бывшего будущего, стоит на стороне станции метро, где нет выхода...



36

2002

СКАЖИ МНЕ, ГДЕ ТЫ ПЬЕШЬ...

Заметки о питейных заведениях Минска

В Минске, как и в любом большом городе, люди имеют больше возможностей проведения досуга, чем в провинции. В столице Беларуси есть театры, концертные залы, музеи, пусть не много, но все же — альтернатива кабаку. Однако питейная форма отдыха по-прежнему остается приоритетной для большинства социальных групп. И потому рестораны, кафе-клубы и бары постепенно развиваются. Среди них остается любопытная категория заведений — старые тесные рюмочные, как бы зависшие между эпохами, сохранившие советские черты и продолжающие существовать по законам своеобразного белорусского рынка.

Значимый элемент социального портрета горожанина — принадлежность тому или иному питейному заведению. Как известно, художник А. Флоренский согласился иллюстрировать трехтомник С. Довлатова только после того, как узнал, что они пользовались одним пивным ларьком. В этой ситуации ларек выступает не просто точкой распития пива, но символом, аккумулирующим разделенную долю специфического социального опыта, в некотором смысле — символическим идентификатором.

Очевидно, что не всякий пивной ларек или бар становится культовым символом. На семиотический статус питейных заведений влияют их местоположение, цена и качество напитков, история и интерьер. Именно эти факторы кодируют стратегии поведения в том или ином заведении, выражающиеся, прежде всего, в ослаблении/подчеркивании социального статуса и открытости/закрытости для коммуникации.

Разумеется, надо учитывать модели нормативного отдыха, живущие в культурной памяти.

Функции алкогольного опьянения в человеческой культуре неодинаковы в зависимости от ситуации. Иногда оно играет вспомогательную роль, сопровождая обед или встречу, а иногда служит основной целью собутельников. Граница тут зыбкая. В этом смысле гений алкоголя достаточно авторитарен. Противостоять зелью, ослабляющему культурные табу и высвобождающему инстинкты, могут только социальный миф и ритуал¹. Поэтому вопрос не только в том, что пить, но также — где и с кем. Выпивают в ресторанах, кафе, на кухнях, в скверах, парадных. В зависимости от места выпивка связана с определенным типом ритуального поведения. Что дозволено в кабаке, не одобряется в ресторане. Так, в 20-е гг. XX в. на вопрос, почему пивную предпочитают клубу, завсегдатаи объясняли, что в клубе «стеснительно», а в пивной можно шуметь, петь, браниться, что и делали не только пролетарии, но и интеллигенты².

Феномен русского пьянства стал притчей во языцех, чему немало способствовала и литературная традиция от Чертогона до Москвы-Петушков. Но первым человеком, приступившим к научному изучению питейного дела на Руси и в сопредельных землях, стал историк Иван Прыжов. Из его сочинений дошел до нас только лишь первый том, исторический. К величайшему сожалению второй и третий тома, содержавшие подробнейшее бытописание кабацкого уклада московской и последующих эпох, были сожжены автором, дабы «не доносить на свой народ, не отнимать у него последнего приюта, куда он может прийти с горя». Благо, первый том сохранился и мы

¹ В христианском предании есть легенда о праведном монахе, которого лукавый никак не мог соблазнить, пока не убедил выпить вина. Монах опьянел и тотчас совершил подряд все возможные грехи, включая кражу, любодеяние и убийство. То же самое вино, принятое ритуально в виде крови Христовой, действует совершенно противоположным образом.

² Курукин, И. Повседневная жизнь русского кабака от Ивана Грозного до Бориса Ельцина / И. Курукин, Е. Никулина. М., 2007. С. 386.

можем проследить, как складывалась публичная питейная культура в России и окрестностях.

С древности меды, квас и пиво варились в славянских семьях для своих нужд. Хранилось все это в домашних погребах. «При этом строе жизни пьянства в домосковской Руси не было — не было его как порока, разъедающего народный организм»³. Впрочем, были у славян и питейные дома — корчмы — «места, куда народ сходился для питья и еды, для бесед и попок с песнями и музыкой»⁴.

В современную Прыжову эпоху конца XIX в. в большинстве районов империи такие заведения стали местом праздничных гуляний, однако в Белоруссии и на Украине в них по-прежнему собирались не только для гульбы, но и для деловых бесед. В Московском княжестве в середине XVI в. началась борьба с пьянством и, соответственно, корчмами. Но заведения эти не исчезли, а разделились на разные типы, трансформировавшись со временем в трактиры, ресторации, клубы, бары, пивные.

Мы сосредоточим свое внимание на прагматике употребления спиртного в минских рюмочных второй наценочной категории (далее по тексту просто *рюмочные*), расценивая их как исконную форму корчмы, где «народ, собираясь, пил, не скидая шапок»⁵, и сопоставляя принятые там нормы поведения и социальных взаимоотношений с теми, что приняты в питейных заведениях других типов.

Как было отмечено, рюмочные интересны еще и тем, что представляют собой своего рода культурную резервацию, где сохраняются практики советского прошлого, противостоящие укладу новой жизни, более ориентированной на выращивание «запретных плодов» вроде комфортных баров, ресторанов и клубов. Предтечей рюмочных были буфетные комнаты, возникшие при ресторанах во второй половине XIX в. в ответ на ускорение темпа жизни. Здесь можно было наскоро выпить пару рюмок с до-

³ Прыжов, И.Г. История кабаков в России в связи с историей русского народа / И.Г. Прыжков. М., 1914. С. 10.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ Там же. С. 38.

ступной по цене закуской — бутербродами, кильками в масле, селедкой⁶.

Для включенного наблюдения были избраны две известные рюмочные на проспекте Кирова, располагающиеся неподалеку друг от друга (бар «Бутербродная» и бар «5 хвілін»), а для сопоставления — заведения других типов: кафе-клубы, бистро-столовые и рестораны.

Опишем для начала их базовые характеристики, а затем попробуем разобраться, какие факторы конструируют специфику этих заведений и определяют поведение посетителей.

РЮМОЧНЫЕ

Бар «Бутербродная». Посетителей можно разделить на две категории — одни заходят быстро выпить и тут же уходят (т.е. реализуют основную функцию заведения), другие совмещает выпивку с общением (что изначально не предусмотрено). Принято обязательно заказывать спиртное. Посетитель с чаем или соком вызывает недоумение. Среди тех, кто пришел сюда за общением, можно выделить около десятка давних завсегдатаев, некоторые ходят сюда с основания бара, прекрасно знают семьи друг друга. Они делятся своими проблемами, воспоминаниями. Характерно, что между ними существует взаимовыручка и вне бара. Здесь они одалживают друг другу деньги, если не может помочь тот, у кого просили займы, человек, который случайно услышал, сам предлагает помощь. Помогают также дельным советом, блатом (достать что-либо со скидкой), охотно делятся связями и рекомендациями. Чтобы стать завсегдатаем и получить доступ ко всем этим символическим благам, достаточно провести в баре один полноценный вечер, начиная с «горячих часов» 18.00–19.00 до почти полного закрытия 22.00–23.00.

Обращение всегда начинается с имени (независимо от возраста посетителей), часто сопровождается тактильным контактом — похлопыванием по коленке, касанием руки или плеча и пр., причем если подобный контакт происходит между разнополыми посетителями, то никаких сексуальных коннотаций

⁶ Курукин, И., Никулина, Е. Там же. С. 225.

он не содержит. Вообще, флирт здесь не принят, если только женщина сама активно его не провоцирует.

Другим элементом ослабления гендерных установок можно считать то, что при рассказывании житейских историй в присутствии женщины может использоваться нецензурная лексика, что не звучит оскорбительно. *Он бросил суку девушку, которая трахалась со всеми подряд, хотя строила из себя одуванчик. Он хотел ее прибить, а мы его недоумили, что из-за твари нечего отсиживать срок. Понимаешь, есть два вида проституток – один, которых жизнь заставила, а другие, которым это нравится. Она второй тип. Ну, согласишься, из-за такого стоило мотать срок?* (из беседы с постоянным посетителем бара).

Удобнее всего вступить в коммуникацию часов в 7 вечера, после 9 уже сложно влиться в оживленную беседу, хотя и не возбраняется. Пьяный случайный посетитель, как правило выталкивается за дверь с порога, ему не дают даже войти. В то же время пьяный завсегдатай может спокойно дремать в уголке.

Как и во всех рюмочных, легкость завязывания контактов и коммуникации обеспечивается здесь теснотой помещения. Барная стойка переходит в стойку у стены, вдоль них стоят высокие стулья (недавнее нововведение). Стулья переносятся, от стойки к стойке посетители передают друг другу заказы. Проксемика бара автоматически помещает посетителей на сокращенную социальную дистанцию, что обеспечивает легкость налаживания контакта с незнакомцами и общения между завсегдатаями. Даже одинокие посетители чувствуют себя в компании – это ощущение усиливается расположенным на стене зеркалом. Большинство завсегдатаев работают в округе, многие из них живут одиноко, т.е. дома их не ждут. Таким образом, общество рюмочной отчасти выполняет роль семейного круга.

В «Бутербродной» не продаются сигареты, но везде расставлены пепельницы, все активно курят, а за сигаретами бегают на соседнюю остановку. От дыма и духоты избавляются, оставляя дверь приоткрытой. Это одна из (но не единственная) причин, почему посетители сидят в одежде, а порою и в шап-

ках. Вешалка есть, но ее первичная функция утрачена, она украшается под Новый год на манер елки.

Туалет отсутствует, однако поблизости есть платный. Проблема элегантно закодирована в выражении «сходить на фитнес» (в смысле, сбросить вес, облегчиться), имеющим тройственное значение: 1) я скоро вернусь, я не домой, 2) кому со мной по пути? 3) я порядочный, иду не за угол, а в платный туалет, можете проверить.

Предметная сфера рюмочной ограничивается барными стульями, вешалкой, часами и календарем, а также телевизором в углу, который не включают, поскольку все сидят к нему спиной.

«5 хвілін». В самом названии закодирована прагматика заведения: быстрая выпивка и закуска. Пространство этой рюмочной меньше: две стойки по стенам, на расстоянии полутора метров друг от друга, т.е. возможность разговора с противоположной стойкой исключается, барная стойка, к ней тянется очередь тех, кто зашел выпить быстро, не отходя от кассы. Возраст, профессия (*а кто вы по профессии, что были во Франции в командировке? — да неважно, в фирме работаю*) не имеют значения, основной принцип пребывания здесь — «интеллигентное поведение», как это определяют сами посетители. Многие постоянно приходят в эту рюмочную, но можно выделить некий элитный и сплоченный круг завсегдатаев. Посетители приходят в основном друг для друга — компанией. Это друзья барменши (*сегодня день КГБ, приходило много моих знакомых*), они знают, что их давний знакомый тут часто бывает (*это как свидание с близким человеком, вы не договариваетесь когда, во сколько, только знаете где и неожиданно встречаетесь*). Здесь не ищут знакомств, как в «Бутербродной», здесь или знают своего собеседника (хотя вход в компании не закрыт), или попросту ищут собутыльника.

Характерно доверие к своим, в каком бы состоянии они ни были. Бывает, что сильно выпивший посетитель уходит, не заплатив, но потом возвращается, расплачивается, но для него всегда есть возможность попросить рюмку-другую в кредит. Для незнакомых посетителей существует недвусмысленный знак «платим здесь и сейчас» — калькулятор,

который достает продавщица из-под прилавка в момент заказа.

Среди предметов стоит упомянуть местную реликвию — картину на зеркале, изображающую даму в мехах, исполненную в декадентском стиле начала прошлого века. Ее написал и подарил заведению один завсегдатай художник.

Эта рюмочная, как и множество других подобных, открылась в 1980 г., к международной Олимпиаде, когда встал вопрос о большом притоке туристов и нехватке точек быстрого питания. Расположены они чаще всего в парадных подъездах домов сталинской постройки — факт сам по себе выдающийся. «Бесполезное» пространство парадного входа умело утилизировано под питейное заведение. Если раньше в этом подъезде выпивали стоя на троих, укрываясь от милиции, то теперь в том же самом месте можно официально делать то же самое и даже с некоторым комфортом.

Любопытно, что между этими двумя рюмочными существует негласная односторонняя конкуренция. Посетители «Бутербродной» категорически не советуют новичкам ходить в «5 хвілін», объясняя, что там одни забуддыги, что ниже падать просто некуда. Миф не выдержал самой простой проверки. «Забуддыгами» оказались: известный хирург, майор, петербургский поэт, переехавший в Минск, прочие вполне интеллигентные люди вперемешку со студентами БГУ. Стоит отметить, что посетители «5 хвілін» никакой неприязни к «Бутербродной» не испытывают.

Как видно из описания, эти рюмочные представляют собой совершенно классический тип стоячего дешевого бара со спартанской обстановкой, распространенный на всей территории бывшего СССР. Однако в разных областях почившей империи судьба таких заведений не одинакова. В чем особенность минских рюмочных, станет видно из дальнейшего изложения. Для этого нужно кратко охарактеризовать специфику прочих типов питейных заведений.

БИСТРО

Бар у «Гастронома» на Карла Маркса. Это место используется днем как столовая, а вечером превращается на пару часов в распивочную, хотя работает всего лишь до 19.00. Оно недавно отремонтировано, здесь стоят квадратные столики со стульями. Меню содержит выбор горячих блюд, сигареты. Пиво и водка продаются по тем же ценам, что и в рюмочных. Сидеть здесь тоже принято не раздеваясь. Однако компании за столиками почти не имеют возможности общаться между собой, столик «закрыт» телами с четырех сторон — и замкнут для коммуникации, даже если за соседними столиками сидят хорошо знакомые люди. Курить принято на улице, и, как правило, именно эта импровизированная курилка становится местом пересеченной коммуникации между людьми из-за соседних столиков. Возвращаясь, они снова разделены. Место популярно среди среднеобеспеченной городской интеллигенции, философов, творческих работников.

Такие места являют собой нечто среднее между классической стоячей рюмочной второй наценочной категории и более дорогими кафе с элементами ресторанной кухни и расширенной картой напитков.

КАФЕ-КЛУБЫ

News Café. Место с чрезвычайно тонко выверенным дизайном, служащим своего рода фильтром для публики. Оно с порога позиционируется как клубное и элитное, впрочем, даже перешагнув порог, случайный посетитель здесь надолго не задержится. Клубный характер кафе очевиден — здесь большинство посетителей хорошо знакомы между собой, связаны деловыми, дружескими или романтическими отношениями. Аудитория этого места — деловые люди, иностранцы, обеспеченные студенты, дизайнеры, журналисты, много ездящие по миру и способные оценить европейскую атмосферу News Café. Необычайно предупредительные официанты и хорошая кухня, благородный музыкальный фон, удобные диваны — все это задает определенный формат поведения. Вспоминая приведенную выше цитату из Ку-

рукина, можно сказать: News Café противоположно рюмочным и пивным, здесь «стеснительно», не принято шуметь, петь и браниться. Здесь высок уровень социальной демонстративности: прежде чем идти сюда, стоит подумать, во что ты одет, чисто ли выбрит и побывал ли в душе. Комфорт и клубная атмосфера, с одной стороны, способствуют открытости посетителей для коммуникации (по местным правилам, незнакомых людей представляет друг другу некий общий знакомый), с другой — усиливают осознание и подчеркивание социальной маски. Манера речи, одежда и жесты, заказанные напитки и блюда служат важнейшими маркерами хабитуса завсегдатаев, позволяющими безошибочно отличать представителя своего социального класса от не своего. Неосознанный характер этих маркеров не освобождает человека от того, что его так же неосознанно, но крайне внимательно «читают» окружающие.

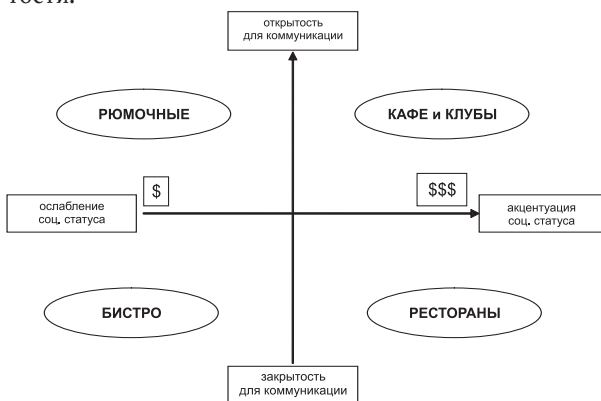
Похожее место поблизости называется *Моя английская бабушка*. В нем тоже однозначно читаемый дизайн, указывающий на статусный характер, повышенные требования к этикету и дресс-коду. Среди прочих заведений этого класса можно упомянуть *Дрожжи и Аптеку*. Каждое из них имеет свою специфику и круг завсегдатаев, однако общие принципы поведения и организации пространства схожи.

РЕСТОРАНЫ

В отличие от дорогих кафе с ресторанной кухней классические рестораны не имеют клубной атмосферы, и возможность спонтанной коммуникации здесь минимальна. Сюда приходят закрытыми группами, и коммуникация между незнакомыми столиками если и возникает, то вынужденно, имея чаще всего негативный характер. Знаменитый советский концепт «ресторанной драки» — прекрасная тому иллюстрация. Поводом может быть нескромный взгляд, задетый стул, громкий разговор, нецензурная лексика, агрессивное пьяное поведение. Ресторан задуман как место повышенного комфорта и подчеркнутой изолированности, хотя демонстративность статуса играет здесь важную роль. Посещение ресторана в советское время было роскошью

и приравнивалось к форме культурного отдыха, подобного посещению театра или филармонии. Сегодня стереотип крайней дороговизны и роскоши ресторана постепенно исчезает, появляются доступные комплексные бизнес-ланчи, а также недорогие рестораны сегмента casual, где среднестатистический завсегдатай бывает несколько раз в месяц по вечерам и почти каждый день обедает. Однако отмеченные характеристики сохраняются (за редкими исключениями⁷).

Итак, вырисовывается серия портретов питейных заведений, которые можно типологически расположить по двум осям: горизонтальная показывает ценовой уровень и шкалу социального статуса – по нарастающей, а вертикальная означает возможности спонтанной коммуникации – от закрытости к открытости.



Из схемы видно, что рюмочные оказываются в поле пересечения двух характеристик – открытости для коммуникации и ослабления социального статуса. Из чего складываются эти характеристики и какой тип идентичности они производят?

⁷ Например, международный американский ресторан Fridays, который был задуман именно как место для знакомств. Это отчетливо сформулировано на уровне проксемики, декора и поведения официантов – только в этом ресторане им позволено дружить с посетителями и подсаживаться за столики. Изначально в ресторанах этой сети официантами работали профессиональные клоуны.

В культурных практиках общество кодирует запреты, оберегающие социальный порядок. Повседневные действия человека, выполняющиеся автоматически, имеют под собой систему правил, обусловленную функционально и символически. По походке, одежде, манерам, голосу и другим невербальным маркерам можно определить габитус и психологическое состояние человека. Таким же образом пространственная организация жизненной среды задает человеку определенный поведенческий формат, который, как правило, настолько привычен, что не осознается людьми.

По словам барменши рюмочной *5 хвілін*, поначалу предполагалось, что в стоячих барах можно употреблять еду и напитки только стоя, обеспечивая быструю проходимость и оправдывая низкие цены. Остаться надолго не принято, хотя и не возбраняется. И тут возник тот самый семиотический зазор, в котором сформировалось демократическое коммуникативное пространство питейной повседневности, альтернативное статусному ресторанному досугу. Структура, диктующая поведение, не предусматривает абсолютно всех ситуаций, поэтому оставляет зазоры для выбора поведения в рамках существующих норм⁸. Посетители стали надолго задерживаться в рюмочных, не раздеваясь и не присаживаясь. Этот зазор сделал возможным освобождение от социальной маски. Маркеры габитуса в нем как бы отключаются, избавляя человека от необходимости демонстрировать и подтверждать свой социальный статус.

Распитие спиртных напитков в верхней одежде уподобляется, с одной стороны, распитию в подъезде на троих, с другой, как ни странно, — поведению в бане. Обе ситуации уравнивают пьющих, в одном случае маска скрыта, в другом — сброшена.

Другой важнейший проксемический механизм — теснота и отсутствие комфорта, подобные стоянию в церкви. Стоящий человек ограничен в возможностях подчеркнуть свою социальную идентичность попой. Теснота не позволяет отчетливо проявлять свой статус с помощью жестов. Стояние за

⁸ См.: Утехин, И. Очерки коммунального быта / И. Утехин М.; 2004.

общей стойкой имеет семантику той самой общей доли, которая делится за общим длинным столом людьми во время совместной трапезы. Альтернатива длинной стойки — круглый высокий столик, наследник идеи короля Артура прекратить споры рыцарей о том, кто важнее, в зависимости от положения за столом. В отличие от квадратного четырехстороннего стола возможности круглого столика гораздо богаче, компания может составить от 2 до 8–9 человек.

И еще один существенный элемент — дешевизна и простота выбора. Сам факт, что «дешевле быть не может», делает невозможным использование меню в качестве инструмента социального статуса. В кафе-клубах и ресторанах наценка автоматически сказывается на поведении, люди обозначают себя выбором, принуждают себя соответствовать социальной роли, заказывая определенные блюда и напитки. В таких заведениях посетитель невольно скользит взглядом по соседним столикам, оценивая, кто что ест и пьет, и дополняя таким образом портреты окружающих посетителей. В рюмочной же сила духа измеряется исключительно количеством выпитого алкоголя. Впрочем, на это особого внимания не обращают. Главное условие — так называемое «интеллигентное поведение», предполагающее отсутствие заносчивости, хвастовства, умение выслушать собеседника.

Необходимость стоять в одежде в тесном помещении за одной стойкой и употреблять одинаковый дешевый алкоголь приводит к стиранию социальных различий. Посетители оказываются в пространстве лиминальной зоны, вышедшими из привычного состояния коммунитас. Здесь возникают свобода от формата социальных ролей, семейность, взаимовыручка. В постсоветское время семиотический статус рюмочных становится все более символическим, его ценность повышается. Это хорошо видно на примере российских столиц, где немногочисленные уцелевшие рюмочные превращаются в культовые места. Таковы, например, рюмочная *Второе дыхание* у Новокузнецкой в Москве, пивной бар *Шмель* на 1 линии Васильевского острова в Петербурге.

В результате здесь возникает особый тип идентичности, характеризующейся потребностью в осво-

бождении от маски, означающей, что человек не оценивает свой статус, деловую репутацию и карьеру приоритетным образом. Это идентичность человека, не зависящего от социальной роли. Именно поэтому она становится универсальным символом свободы, знаком принадлежности к единой антисистемной субкультуре. Особенно это единство окрепло во время сухого закона 1980-х. В ту эпоху за прогулы и тем более распитие алкогольных напитков в рабочее время могли уволить без суда и следствия. Если, предположим, сотрудница НИИ, заглянувшая со старым приятелем в рюмочную в рабочий полдень, столкнулась на выходе оттуда с начальником лаборатории, то оба они, скорее всего, отвели бы глаза в стороны и сделали бы вид, что не узнали друг друга, сделавшись молчаливыми сообщниками производственного мини-преступления.

Смена формаций после 1991 г. привела к тому, что в России «рюмочная идентичность» усилилась в определенных кругах. Когда-то она противостояла социалистическому режиму, сегодня — капиталистическому. Уравнивающий советский компонент приобрел дополнительное ностальгическое значение. Постсоветская эпоха стала воспроизводить советский стиль не только в ресторанах СССР (Петербург), *Петрович* (Москва), но и в приблизительных копиях рюмочных (такие, например, как *Рюмочная* на Пушкинской улице в Петербурге), превративших категориальное имя в название и присвоивших символический капитал советской питейной культуры, поддержав его соответствующим дизайном в стиле 70-х. В конечном итоге такие заведения оказываются в классе кафе-клубов — относительно высокие цены, комфорт и налет богемности лишь подчеркивают недостижимость и неповторимую ценность атмосферы подлинной народной рюмочной. Капиталистическая логика упраздняет тот самый уникальный компонент рюмочных, удерживавший их в верхнем левом углу квадрата (см. схему), безжалостно перемещая их по наценочной оси вправо.

Однако примечателен сам факт: рюмочные оказались в одном ряду с раритетами советского прошлого — пропагандистскими открытками 20-х годов, патефонами и статуэтками ВДНХ, подшивками жур-

нала «Крокодил» и газеты «Труд» за 80-е годы. Причем современная российская экономика осознает и репродуцирует эти феномены, удовлетворяя ностальгические потребности граждан и зарабатывая на этом приличные деньги. Советский стиль моден и дорог.

В Минске такого не происходит. Рюмочные осознаются как часть повседневности, лишенной каких-либо особых достоинств, их символический капитал не представляет ценности для белорусской экономики. Точно так же календарь с репринтами редких белорусских пропагандистских открыток предвоенного времени, выпущенный издательством ЕГУ, оказался почти не востребован публикой⁹. Советские коннотации до сих пор воспринимаются в Беларуси как травматические, видимо, потому, что собственно социалистический период в стране не завершился — ни идеологически, ни экономически. Пока еще не возникло исторического разрыва между эпохами, и память отказывается сформировать из советского прошлого образ «золотого века», как это происходит в российских столицах. Видимо, экономически разумно в такой ситуации было бы организовать ностальгические туры по минским рюмочным для состоятельных повзрослевших российских неформалов...

2008

⁹ Речь идет об одном из календарей, подготовленных Центром гендерным исследований и выпущенном в издательстве ЕГУ в 2003 г.

ПРАЗДНИЧНЫЕ ДРЕСС-КОДЫ СЕЛА И ЗАВОДСКИХ ОКРАИН: СТРУКТУРА ПЛОХОГО ВКУСА И ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОГО БЕЛОРУСА

Белорусам не свойствен бытовой историзм. В городе это проявляется в постоянном изменении ландшафтов, динамичной и, как правило, беспричинной смене названий улиц, исчезновении знаковых объектов топографии и появлении новых. В деревне историческая память редко идет глубже двух поколений. Событийный уровень прадедов и прабабок является конечным; все, что происходило до них, не интересует и не подлежит изучению. Благодаря множественным войнам, частой смене государственной принадлежности территории от Бреста до Витебска, непрекращающимся попыткам насильственной колонизации или русификации сам концепт исторической памяти ушел из умов.

Есть лишь одна нация, которая не имеет бытовой истории в такой же степени, в которой не имеют ее белорусы. Это американцы, предки значительного количества которых попали на материк как раз в тот момент, на котором обрывается уровень познаваемой белорусской деревенской истории. Но Америка породила некий идеальный мир, навязавший средне-статистическому гражданину культурные практики, обычно предлагаемые историей. У Америки есть кинематограф, на который равняются ее граждане и сюжеты которого пересказывают друг другу так, как если бы они на самом деле имели место в прошлом.

«Хотя американская реальность появилась раньше кино, ее сегодняшний облик наводит на мысль, что

она создавалась под его влиянием, что она отражение гигантского экрана, но не как мерцание платоновских теней, а в том смысле, что все здесь как бы несет на себе отсветы этого экрана», пишет об этом феномене Жан Бодрийяр. При этом, отмечает Бодрийяр, «за пределами кинозалов кинематографична вся страна. Вы смотрите на пустыню так же, как смотрите вестерн, на метрополию как на экран знаков и формул. То же самое ощущение возникает, когда выходишь из итальянского или голландского музея и оказываешься в городе, который кажется отражением этой живописи, словно она породила его, а не наоборот. Американский город тоже, кажется, получил жизнь от кино. И надо идти не от города к экрану, а от экрана к городу, чтобы узнать тайну последнего. В городе, где кино не облачается в форму чего-то необыкновенного, а окутывает улицу и весь город мифической атмосферой, оно становится подлинно захватывающим. Поэтому культ звезд не побочный эффект кино, а его знаменитая форма, его мифологическое преобразование, последний великий миф нашего времени»¹. Изучая американский кинематограф и кодекс поведения американцев на дорогах, можно узнать об этой нации гораздо больше, чем читая социологические и антропологические эссе на эту тему, заключает Бодрийяр. Американцы сориентированы на кинематограф настолько плотно, что, для того чтобы получить некий унифицированный образ идеального американского гражданина, абсолютно счастливого человека в понимании масс в тот или иной момент, достаточно обратиться к популярным блокбастерам.

У белорусов вытесненное историческое начало не нашло замены неким одним культурным феноменом. Они прекрасно понимают, что кино это кино, жизнь это жизнь. Точно так же они относятся к театру, музыке, ТВ. Они не ориентируются на поведенческие коды, предлагаемые в популярных телесериалах. Мечта белорусов, их представление о некоем идеальном счастливом гражданине, дает о себе знать очень редко и совсем не проникает в повседневность. Это проявляется даже на уровне одежды.

¹ Бодрийяр, Ж. Америка. / Ж. Бодрийяр. СПб., 2000. С. 128.

Повседневная одежда гарлемских рэпперов столь же продумана, как и праздничная, спешащий в офис американский менеджер подспудно воспроизводит механику движений и общий стиль, увиденный в популярном экранном продукте, так же, как будет воспроизводить некий имеющийся у него в голове эталон на вечеринке с друзьями, концерте и пр.

Повседневная одежда белорусов является casual в прямом смысле этого слова. Им чуждо чувство стиля как копирования умозрительных образов. Слушающий рэп белорусский подросток мало чем отличается от белорусского подростка, слушающего русскую попсу. В ежедневной жизни белорусы напяливают на себя то, что попадает под руку, не делая оглядки на популярные видеоклипы, просмотренные фильмы или что бы то ни было другое. В выборе одежды они могут руководствоваться комфортом, погодой, желанием не выделяться, но только не своим стремлением воспроизвести некий идеальный образ. Эманации идеального проникают в их гардероб лишь в сокровенные моменты, коими являются праздники.

Оговоримся, что в данном случае мы говорим не о городской интеллигенции и не о немногочисленном пока *upper middle class*, имеющем более-менее престижные работы, читающем глянцево-журналы, а потому одевающемся более-менее осознанно. Речь в этом эссе пойдет о той социальной страте, которую можно было бы определить как национальный вариант *lower middle class* жители села и заводских окраин. Причем, ввиду непрекращающейся миграции крестьян в города, опустения сел и распухания белорусских областных центров и столицы, в культурном плане эти две категории на самом деле категория одна — сельчане, которые еще не выехали в город, и горожане в первом-втором поколении, которые еще в значительной степени живут по законам деревни.

В сущности, в жизни *lower middle* белоруса существует два больших торжества: свадьба и юбилей. Сначала они веселятся на свадьбах друзей, затем на своих собственных, потом приходит пора свадеб детей, венчает же активный период жизни юбилей — огромное прощальное торжество со своим особым настроением, которое, в зависимости от активности человека, организуют кто в 50, кто в 60 лет.

На свадьбы и юбилеи белорусы одеваются с нарочитостью и продуманностью, на прокат платьев и костюмов тратятся деньги, за которые в обычной жизни покупается сразу несколько предметов гардероба. Нередки случаи, когда парикмахеры выезжают к клиентам в 5–6 утра только для того, чтобы сделать укладку. Словом, подготовка к свадьбе и юбилею — продуманный процесс, в котором нет ни толики casual. Идеальный жених, свидетель, юбиляр лепятся скрупулезно, с продумыванием всех мелочей. Тем интересней анализировать этот образ.

НЕЙЛОН: ИДЕАЛ НЕ ПОТЕЕТ

Первое, что бросается в глаза на свадьбах и юбилеях, организуемых в деревнях и заводских столовых, обилие нарядов из синтетических тканей. В повседневной жизни lower middle одевается так, чтобы не испытывать дискомфорта при значительных физических нагрузках. А потому синтетические ткани и волокна игнорируются. Исключением может являться разве что допущение некоторых разновидностей акрила, а также популярность нейлоновых спортивных костюмов. Однако спортивные костюмы одеваются опять же исходя из их удобства и очень редко носят на голое тело (считается, что наличие под ними хлопковой рубашки или майки смягчает «парниковый» эффект синтетики).

На свадьбу и юбилей одеваются же не просто синтетические, но еще и неудобные вещи. Рубашки из вискозы на голое тело, костюмы из искусственных тканей у мужчин, блузки из 100%-го полиэстера, платья из самых невероятных клеенчатых субстанций у женщин. Все это мнется, не держит стрелок, сковывает движения. Зимой в этой одежде холодно, летом отчаянно жарко. Самое любопытное, что эти синтетические вещи ничем не лучше, не дешевле и не красивей аналогов из натуральных тканей. И все же, готовясь к юбилею, lower middle осознанно отдает предпочтение синтетике, руководствуясь некоей нигде не выраженной и не закрепленной модой.

В том, как они заставляют страдать свои тела в те моменты, когда тела должны расслабляться и получать удовольствие, нет места жертвенности.

Осознанный выбор искусственной одежды обусловлен вовсе не желанием компенсировать плотские удовольствия добровольной схимой в неудобной одежде. Скорей, покупая нейлоновую рубашку на свадьбу или юбилей, средний белорус забывает о том, что он живой человек. В момент этого выбора им руководит все то же желание быть неким идеальным существом. Идеал же в сознании среднего белоруса отличен от идеала, мыслимого европейцем или американцем. Западный идеал потеет, мучается от жажды, ходит в туалет, сгорает от сексуального желания. Идеал среднего белоруса похож на старый советский манекен, образцы которых еще можно найти в универмагах районных центров. Он хорошо сложен, уверен в себе, умеет принимать правильные позы на витрине жизни, но при этом сделан из пластика. Он умеет себя контролировать настолько, что вообще не потеет. Ему не нужна уборная. Он способен носить рубашки из вискозы и танцевать в ресторане в черном длинном пальто, оставаясь совершенно сухим. Отображением данного представления в городской мифологии является рассказ о человеке, который совсем не пьянеет. Он может пить больше всех, окружающие его гости уже валяются под столами, но этот герой стоит на ногах и способен связно формулировать мысли, так как его тело не подвержено действию алкоголя. В ходе среднестатистического торжества один из вариантов этого мифа рассказывается хотя бы единожды. Застолье воспринимает рассказ про героя с восхищением — каждый хотел бы оказаться на месте этого персонажа, хотя все употребляют алкоголь именно для того, чтобы опьянеть, и на деле возрастание иммунитета к спиртному сделало бы большинство этих людей глубоко несчастными, так как увеличило бы дозу спиртного, которое необходимо покупать со своих зарплат.

Тем не менее, выбирая наряд на торжество, представитель lower middle стоит перед тем же мифологическим выбором: доказать всем за столом, что он герой, отчасти идеальный человек, способный пережить два дня праздника в синтетическом костюме или рубашке или предстать заурядной личностью, пришедшей в обычном хлопковом наряде.

КОСТЮМ И ГАЛСТУК КАК АТТРИБУТЫ СИСТЕМЫ

Большинству из них — агрономам, водителям, рабочим и т.д., ношение костюма, классической мужской пары или тройки, в принципе, не свойственно. При этом у каждого из них в гардеробе есть по меньшей мере один, оставшийся со свадьбы, костюм. В повседневной жизни его надевают в исключительных и чаще всего малоприятных случаях: суд над сыном, собственный развод, похороны родителей. Как правило, акт надевания костюма в подобных ситуациях носит принудительный характер. Субъект либо сам понимает, что так надо, либо его принуждают к этому родственники, что существенно увеличивает внутреннюю агрессию в отношении предмета одежды. Поскольку чаще всего надевание костюма обусловлено контактом с государством во всех его проявлениях от устройства на работу до вызова в милицию, в общественном сознании мужской костюм становится своего рода униформой для столкновений с системой.

Свадьба и юбилей — два случая, когда костюм надевается без принуждения. Индивидуум в данном случае понимает, что их ношение не сопряжено с неким конформистским актом, желанием угодить работодателю, участковому милиционеру, кому бы то ни было другому, а является, скорее всего, результатом желания не быть хуже других. Этот концепт быть, как все, не хуже всех охотно принимается как поведенческий мотив у lower middle.

Однако интересная трансформация происходит с ношением галстука. Беспрекословно повязывая его в исключительных случаях повседневной жизни, представитель lower middle, как правило, решительно отказывается надевать его на свадьбу или юбилей, требуя предоставить ему право пойти в костюме и расстегнутой на верхнюю пуговицу рубашке. Это предложение практически всегда натывается на ожесточенный отпор родственников, прежде всего жен, в сознании которых ношение галстука ассоциируется как бы с конвенциональностью, гарантией социального поведения мужчины. Им кажется, что человек в галстуке никогда не позволит себе лишнего, воз-

держится от драки и танцев на столе. Достижимый в большинстве случаев компромисс выглядит следующим образом: мужчина держится в галстук официальную часть (в случае со свадьбой это процедура регистрации в ЗАГСе и последующее фотографирование, в случае с юбилеем — момент, когда закончатся поздравления стоящих выше по должностной лестнице коллег). После этого галстук снимается и прячется в карман пиджака.

Борьба lower middle с галстуком является пароксизмом стремления к социальной свободе, единственно допустимым бунтом против системы. Это еще одно проявление идеального в них. По мнению мужчин lower middle, абсолютный белорус свободолюбив, но знает рамки свободы. Он готов сорвать с себя галстук, но останется в пиджаке. Как бы неудобен он ни был.

МОРФОЛОГИЯ ПРИЧЕСКИ: ОНИ ЭТО ВСЕРЬЕЗ

Жан Бодрийяр мыслил моду как циклично повторяющуюся комбинацию знаков и кодов: «Мода является собой то уже достигнутое состояние ускоренно-безграничной циркуляции, поточно-повторяющейся комбинаторики знаков, которое соответствует сиюминутно-подвижному равновесию плавающих валют. В ней все культуры, все знаковые системы обмениваются, комбинируются, контаминируются, образуют недолговечные равновесия, чья форма быстро распадается, а смысл их не заключается ни в чем»². В социальном плане в основе моды, по его мнению, лежит «компромисс между необходимостью инноваций и необходимостью сохранения фундаментального порядка — именно этим мода характеризуется в “современных” обществах. Она поэтому приходит к игре изменения»³. По мысли Бодрийяра, статус «нового» и «старого» в дискурсе моды абсолютно равнозначен, а все ее изменения носят «циклич-

² Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. М., 2000. С. 176.

³ Бодрийяр, Ж. К критике политической экономики знака / Ж. Бодрийяр. М., 2003. С. 37.

ный характер»⁴. При этом, по мнению Бодрийяра, повторяясь на новом уровне, через 10, 15, 20 лет, новая мода иронизирует над старыми культурными кодами. Это повторение носит характер пародии, гипертрофируя те формы, которые ранее были серьезными. Описанное Бодрийяром явление можно проследить на примере того, как видоизменяются в настоящий момент, в XXI в., формы, почерпнутые из 1970-х. Классическим примером такого пародийного изменения может быть, например, дизайн автомобиля «Фольксваген Жук», в котором прежние черты доведены практически до абсурда, сформировав едва ли не комическую внешность.

Феномен белорусских праздничных дресс-кодов заключается в том, что многие детали одежды, и главным образом женские прически, воспроизводят популярные в 1950–1970-е гг. черты совершенно всерьез, без всякого переосмысления и иронии. В школьных и заводских столовых, недорогих ресторанах, где lower middle празднует свои свадьбы и юбилеи, по-прежнему можно увидеть то, что было популярно 30–40 лет назад. Причем увидеть не только на людях пожилых, принципиально не желающих меняться, но и на молодежи, которая в манере одеваться беспрекословно следует пожеланиям родителей.

Начесы, куксы, шиньоны, макияж и даже духи все это выглядит и пахнет так, как было в годы застоя. В мужской праздничной моде это проявляется в принципиальном игнорировании последних веяний. В 2006 г. на белорусском lower middle торжестве не увидишь трехпуговичных однобортных костюмов, рубах с широким воротом и пр. Две трети посетителей здесь по-прежнему щеголяют в двубортных пиджаках, которые не просто вышли из моды в европейском городе, но вот уже лет 5–7 как стали свидетельством экстремально дурного вкуса в деловой и праздничной одежде. На официальной части, когда галстуки еще не сорваны с шей, здесь можно увидеть актуальные для зимы 2005 г. широкие узлы. Но это не потому, что эти люди, пусть и с некоторым запозданием, следят за модой. Это потому, что так было принято носить галстуки в 1970-х. Их галстуки — не умелая стилизация под моду того периода, не пародия

⁴ Там же. С. 36.

дийное ее переосмысление с легкой гиперболизацией узоров: это и есть те самые галстуки 1970-х, без малейших изменений.

Это доказывает: идеал, к которому подспудно стремятся все эти люди, наряжаясь, существует вне времени и вне моды. Они не тратят время на разглядывание модных журналов, стараясь оставаться актуальными.

Кроме того, это явление на бытовом, простейшем уровне демонстрирует происходящее в Беларуси со временем. Национальная мода — это не цикличная смена кодов, как ее описывал Бодрийяр, а единственный код. Нет никакой раскручивающейся спирали, никакого ироничного повторения. Время застыло. Все новое не просто отвергается — оно не приходит сюда, теряясь в культурном пространстве между Москвой и Витебском. Lower middle свадьба и юбилей существуют как бы в музейном пространстве, где экспонаты не нуждаются в обновлении. Жизнь остановилась. Брачующиеся дети в точности повторяют судьбы своих родителей. Она будет работать в конторе, он в милиции. Он быстро сопьется, она будет одна воспитывать детей. И если нет выхода из этой глобальной жизненной предопределенности, глупо было бы требовать изменений в том, как одеваются эти люди.

ONE SIZE FITS ALL

При этом следует отметить одну особенность теперь уже сугубо мужского гардероба. На подобных торжествах крайне часто можно увидеть костюмы и рубашки, не подходящие носителям по размеру. Особенностью строгого гардероба является то, что малейшее несовпадение роста, ширины и прочих параметров сразу же бросается в глаза, в отличие от спортивной или джинсовой одежды, где это не так заметно. Костюм, который больше требуемого на два-три размера, сразу же обращает на себя внимание — видно несоответствие длины рукавов, мешковатость и пр. Классический пример дресс-кода на торжествах lower middle — рубашка с непропорционально большим воротником, который собирается в складки после затягивания галстука.

Похоже на то, что традиция донашивать парадные, «не надеванные» вещи отцов и старших братьев привела в этой среде к появлению своего рода моды на небрежность в выборе размеров. Нечто аналогичное можно наблюдать в манере одеваться черных кварталов европейских и американских городов. Наличие огромного количества детей в семьях, донашивание одежды друг за другом привели к тому, что стильным здесь считается то, что больше по размеру (в последнее время эта мода широко проникла в масс-культ).

В случае с lower middle очень часто размер игнорируется при покупке совершенно новой вещи специально под торжество. В этой небрежности на самом деле сквозит нечто большее, чем превратности, возникшей на принципе «от отца сыну» моды. Здесь проскальзывает некое уважительное, сакральное отношение к костюму как к вещи священной, преобразующей фигуру и самого носителя в некую новую социальную сущность (коннотации, связывающие костюм и галстук с общественной системой, лишь усиливают этот эффект). Строгий наряд как атрибут совершенно иной социальной жизни, которую представители lower middle в лучшем случае обслуживают, в худшем не видят вообще, мыслится совершенным сам по себе. Его не нужно тщательно вымерять, подбирать именно по размеру своего несовершеннолетнего, слишком толстого или, наоборот, чересчур костлявого тела. Lower middle мыслят костюм именно как атрибут, песцовую мантию и императорскую корону, сделанные по принципу one size fits all. Совершенное совпадение размеров не просто невозможно, но и не нужно. Парадный наряд говорит сам за себя. Человек, облаченный в праздничную пару, уже одет безупречно, вне зависимости от того, как сильно не совпадают размеры и как странно, нелепо или смешно он при этом выглядит.

ФИОЛЕТОВЫЕ ЛЕДИ

Если мужским проявлением внутренней свободы у lower middle является сорванный и спрятанный в карман галстук, то площадкой женского самовыражения является цвет волос. Сексуальная революция

в женской одежде пришла в эту среду где-то в конце 1980-х. Однако пришла довольно странно. Здесь уже допустимо абсолютно все: короткие, очень короткие юбки. Колготки в крупную сетку. Отсутствие лифов под тонкими, почти прозрачными полиэстеровыми блузками. Вызывающе яркий макияж. Откровенно открытый бюст. Нижнее белье, продуманно показывающееся отовсюду. Но во всем этом есть одно «но»: так одеться женщина может лишь несколько раз в жизни — на свадьбы и юбилеи. В оставшееся время родители и спутник жизни сделают все, чтобы о сексуальной революции и изменениях, произведенных ею в одежде, никто не вспоминал.

А потому площадью свободы для дам lower middle является цвет волос. С конца 1980-х, когда их просто выбеливали аммиаком с гидропиритом, здесь произошли существенные изменения. Представительницы этого круга, довольно скромные в повседневной манере одеваться, красят волосы в самые невероятные цвета. Если в декорациях западной городской культуры фиолетовый или оранжевый цвет волос у девушки непременно будет своего рода «жестким десигнатором», указующим на ее принадлежность к фан-клубу какой-нибудь хард-рок либо трэш команды, то белоруски красят волосы в невероятные цвета просто так. И поскольку эстетического в этом действе крайне мало и они это прекрасно понимают, к нему можно относиться как к борьбе за собственную независимость. Их спутники борются с этими проявлениями так же ожесточенно, как супруги с мужским намерением не надевать галстук на свадьбу или юбилей. И, как и в случае с галстуками, в конечном итоге образуется некий компромисс — волосы все-таки красятся, с обещанием больше так не делать.

Подготовка такой девушки к свадьбе подруги (перед собственной свадьбой революционных действий с волосами обычно не производится) либо к юбилею родителей концентрируется на попытках скрыть буйство цвета на голове. Парикмахеры делают все возможное, чтобы сгладить шокирующий эффект, уложить, оттенить, нивелировать... Что заставляет сделать вывод, что идеальная женщина, в представлении этих любительниц красок для волос

радикальных цветов, время от времени позволяет себе проявлять свою личную свободу, но, из-за радикального, необузданного характера этой свободы, потом вынуждена стыдливо прятать ее вопиющие последствия. Она не кичится тем, что свободна. Она не выпячивает свою «фиолетовость». Единожды продемонстрировав ее всему миру, она стыдливо прикрывает ее.

САМАЯ ГЛАВНАЯ ВЕЩЬ В ГАРДЕРОБЕ

Никто так не заботится о состоянии своей обуви, как мужчины этого круга. Рвение, с которым они сначала повсеместно скупают ботинки с острыми носами, а затем сами же принимают их хаять, демонстрирует градус актуальности этой темы. Здесь крайне распространен миф-поучение о том, что настоящий мужчина может быть грязно одет, на нем может быть дешевый костюм и рваная рубашка, но, если при этом у него все в порядке с обувью, он может очаровать любую девушку и, не тушуясь, отправляться в любое общество.

Ботинки представителей lower middle бывают дешевыми, могут иметь сомнительные цвета и не сочетаться ни с одной деталью одежды. Но они всегда будут до блеска начищены. В белорусских универмагах не найдешь специальных походных сумок, позволяющих держать деловой костюм в безупречном состоянии во время длинных авиаперелетов, путешествий на автобусе или в поезде. Зато даже в самом отдаленном от столицы райцентре без труда найдешь пропитанные специальным гелем поролоновые губки, служащие для того, чтобы обновить блеск на туфлях.

Туфли — деталь одежды, которая больше других соприкасается с нечистотой окружающего мира. В повседневной жизни обитателям села очень часто приходится носить резиновые сапоги, по щиколотку утопая в навозе, торфе, традиционном деревенском бездорожье. Блестящая обувь — это вызов непроходимой грязи повседневности. Декларация того, что идеальный счастливый человек ходит, как бы не касаясь земли.

АНГЕЛЫ В БЕЛОМ

Lower middle не любят экспериментировать с цветами своего гардероба. Особенно это касается мужчин, которые совершенно уверенно себя чувствуют лишь с белым и черным. При этом в быту и повседневности они предпочитают все-таки черный. Помимо аспекта, связанного с маркостью одежды (а их работа очень часто сопряжена с невозможностью носить светлые вещи), есть здесь еще и некая семантическая модальность, позиционирование себя по отношению к добру и злу.

«Черный цвет в представлении первобытных людей воспроизводил мрак, темноту ночи и могилы, распад и смерть, а стало быть, зло», — пишет исследователь цветовой семантики Ленина Миронова⁵. О мрачном, дьявольском значении черного цвета свидетельствует один из наиболее авторитетных исследователей византийской иконы В. Бычков (lower middle могут быть совсем не знакомы с европейской живописью, но знаковые коды славянской иконографии известны им очень хорошо, на некоем генетическом уровне): «В иконописи только глубины пещеры символ могилы, ада закрашиваются черной краской. Это значение черного цвета было настолько устойчивым, что наиболее тонкие живописцы, желая избежать его там, где требовался простой черный цвет без всякой символики, или заменяли его темно-синим и темно-коричневым, или же корректировали его сине-голубыми бликами»⁶.

В условиях непрекращающейся в селах и особенно на заводских окраинах столиц войны, перманентного выяснения, кто «на районе» является доминантным самцом, наиболее brutальным воином, ношение черного — попытка если не отпугнуть потенциального противника вообще, то психологически его задавить, создать ситуацию, когда в схватку он будет вступать в подавленном состоянии. Демонический черный — демонстрация опасности его обладателя, того, что он bad guy, что с ним лучше не связываться. В си-

⁵ Миронова, Л.Н. Цветоведение / Л.Н. Миронова. М., 1984. С. 19.

⁶ Бычков, В.В. Византийская эстетика / В.В. Бычков. М., 1977. С. 105.

стеме американского вестерна аналогичным знаком является черная шляпа. В среде белорусских lower middle черный цвет повсеместен от китайской куртки из тонкой кожи до джинсов или спортивных штанов. Обязательная деталь в холодное время года — черная вязаная шапка, почти повсеместно вытеснившая (не в последнюю очередь именно из-за дьявольских коннотаций черного) когда-то престижные в этой среде и куда более теплые шапки из натурального меха.

Одеваясь на свадьбу и юбилей, представитель lower middle не может исключить схватки вообще. Более того, в большинстве случаев он вполне допускает пьяную драку и внутренне к ней готовится. Однако подобные стычки — это не война, но атрибут веселья. Протрезвев, все участники побоища единодушно придут к выводу, что перебрали, и посмеются над произошедшим, даже если кому-то из них придется провести в больнице несколько недель.

На свадьбу и юбилей представители этого круга отправляются без «бронезилета», роль которого играет черный цвет. Наоборот, на колористическом уровне они всячески подчеркивают свою невинность, дружелюбность, открытость для коммуникации. Обязательным атрибутом белорусского праздника является белый цвет. И чем белоснежней он, тем лучше. У мужчин местом его концентрации является рубашка (на носки этот цвет не распространяется уже довольно давно — близость священной детали одежды, обуви заставила внимательней относиться к выбору их цвета). Рубашка должна быть не просто свежестырированной или, что еще лучше для чистоты белого цвета, — только что купленной. На ней не может быть никаких узоров, никаких линий или клеток, пусть даже очень красивых или стильных. Белая рубашка должна быть девственно чиста, ибо это, как и костюм, не предмет одежды, но атрибут⁷.

Облачение представителей lower middle в белое накануне большого праздника также отсылает к их

⁷ Вот что пишет о семантике белого цвета Ленина Миронова: «Белая краска — это мифологический эквивалент дневного света, всегда воспринимавшегося людьми как благо; это эквивалент молока и семени — жизнотворных начал; это модель воды, утоляющей жажду и очищающей тело» (Миронова, А.Н. Ук. соч. С. 19).

представлению об идеальном человеке. Он не агрессивен и не опасен, не зол и не отталкивающий, как большинство из них в будние дни. Напротив, этот тотемический белорус добродушен, открыт, светел и добр. Циничным и опасным он становится, лишь перемещаясь из своего идеального мира в мрачную повседневность села и заводских окраин.

Вопрос, естественным образом вытекающий из этого расклада, довольно прост: эта самая повседневность есть не что иное, как совокупность эманацій сознания большинства этих личностей, каждому из которых в состоянии покоя и праздника не чуждо красивое, доброе, вечное. Почему же тогда, собравшись вместе на одной территории, будь то автобусная или троллейбусная остановка, заводской цех, очередь за плодово-ягодным вином в сельском магазине, они сообща продуцируют правила поведения, скорей напоминающие войну? Очевидно, что ни одно живое существо не хотело бы жить в том мире, в котором живет lower middle. На уровне популярной в этой среде продукции масс-культы этот феномен объясняется цитатой из кинофильма «Бумер» «не мы такие, жизнь такая». Влиять на законы этой жизни lower middle считает выше своих сил. А потому, когда свадьба или юбилей заканчиваются, все снова облачаются в черное, и война продолжается...

2006

СТАТЬИ БЫЛИ ОПУБЛИКОВАНЫ:

Гапова, Е. *О политической экономии «национального языка» в Беларуси* / Е. Гапова // *Ab Imperio* (Исследования по новой имперской истории и национализму на постсоветском пространстве). № 3. 2005. С. 405–441.

Усманова, А. Сексуальность и политика в белорусских масс медиа / А. Усманова // *В поисках сексуальности* / под ред. А. Темкиной и Е. Здравомысловой. СПб., 2002. С. 509–524.

Коуп, Б. *Призраки Маркса: бродя по Минску по следу Деррида* / Б. Коуп // *пARTизан*, 2004. N. 3. P. 18–26. (<http://wwh.nsys.by/klinamen/point11.html> <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=244>).

Горных, А. *Вечное возвращение по-белорусски* / А. Горных // *Топос*. № 13 (2/2006). С. 55–69.

Сарна, А. Идентичность "На+" Перформанс народа/нации на белорусском телевидении / А. Сарна // *Перекрестки*. 2006. 1–2. С. 151–166.

Гусаковская, Н. *Оккупация, или Белорусы не существуют* // *Такая* (веб-журнал Центра гендерных исследований ЕГУ), октябрь 2004 г. (http://takaya.by/life/notice/okkup_misterium/).

Шпарага, О. *К наброску интеллектуальной топографии Беларуси*. Полная версия текста опубликована в Газете *Интеллектуального сообщества Беларуси* <http://belintellectuals.eu/discussions/?id=103>, а также на польском: Szparaga, O. *Zarys topografii intelektualnej Bielorusi* / O. Szparaga // *Zeszyty Naukowe*. № 25. Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej. Warszawa, 2007. S. 131–140.

Криволап, А. Конструируя новое пространство. Белорусский опыт визуализации Дня независимости / А. Криволап // *Палітычная сфера*. № 8. 2007. С. 81–93. ISSN 1819-3625 (с изменениями и дополнениями).

Жбанкоў, М. Культура сьмецьця й сьмецьце культуры. Анталёгія сучаснага беларускага мысьленьня / М. Жбанкоў. СПб., 2003. С. 382–405.

Научное издание

**БЕЛОРУССКИЙ ФОРМАТ:
НЕВИДИМАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*
Корректор *Е.В. Савицкая*
Компьютерная верстка *О.Э. Малевича*
Художник *А.М. Пигальская*

Ответственность за недостоверность фактов,
приведенных в текстах, несут авторы

Взгляды авторов могут не совпадать
с мнением издательства

Издательство
Европейского гуманитарного университета
г. Вильнюс, Литва
www.ehu.lt
e-mail: office@ehu.lt

Подписано в печать 24.09.2008 г. Формат 75x90^{1/32}.
Бумага офсетная. Гарнитура «Мысль».
Усл. печ. л. 21,5. Тираж 300 экз.

Отпечатано «Petro Ofsetas»
Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius