

Секция 3
СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ АСПЕКТЫ
ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

А.А. Бородуля

*УО «Белорусский государственный экономический университет»
(Республика Беларусь, Минск)*

**ПОСТМОДЕРНИЗМ И КИНЕМАТОГРАФ ГОЛЛИВУДА:
ТАЛАНТ ИЛИ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УСПЕХ?**

К концу XIX – началу XX века все устойчивее стала проявляться тенденция к полному разрыву исторических связей, радикальному отношению к традиции, что вылилось в такое сложное и противоречивое явление как модернизм.

Представители модернизма проявляли особый интерес к созданию новых форм, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, к новаторству ради новизны как таковой, а также делали акцент на субъективности модернистского миропонимания: «Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт... не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров вне агрессивности... мы же хотим воспеть наступательное движение, лихорадочную бессонницу, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака» (Ф.Т. Маринетти) [1, с. 78].

Можно вспомнить, что исторически рождение кинематографа совпало с рождением и становлением модернизма. И очень часто исследования принимали форму экспериментирования, столь характерную для модернизма, который также не преминул воспользоваться выразительными средствами нового искусства. Возник целый ряд разновидностей киноавангарда: абстрактное кино (В. Эжелин, В. Ратмен, О. Фишингер), немецкий экспрессионизм (Вине, Мурнау), чистое кино (Ф. Леже), андеграундное кино, сюрреализм (Л. Бунюэль, Ж. Виго, Ман Рэй) и т.д. Основной целью для

киноавангарда было доказать, что кино является искусством, имеющим свою специфику, отличающимся от классических искусств и не являющимся просто техническим их синтезом.

Собственно о постмодернизме в кинематографе можно говорить скорее как о «манере письма», которая становится возможной, когда самоперечитывание, самопереписывание и самоцитирование становятся родовыми чертами искусства кино в целом, что, в свою очередь, будет возможным после наработки «классического» багажа (американский кинематограф 20-50-х годов – Г. Хоукс, А. Хичкок, О. Уэллс и др.) и после осознания своей классичности как тупика (проблема академизма и консерватизма). К концу 50-х годов формируется поколение людей, для которых кино становится чем-то большим, чем просто отражение действительности, оно является самой действительностью, самостоятельной областью знаний и представлений о жизни.

Именно в этот период, «когда камера стала легкой, и Годар с ней побегал по улице вместе с Бельмондо, это была уже новая степень свободы» [2, с. 91], и в каком-то смысле «новая степень» модернизма: «В начале 70-х годов перспективы аудиовизуального прогресса связывались с разрушением прежних нормативов творчества и восприятия, манипулятивных киноструктур и клишированных приемов масс-медиа» [3, с. 76].

Наличие или отсутствие модернистских, постмодернистских или классических тенденций в кинематографе обусловлено общекультурным контекстом и логикой развития самого кино. Подтверждением этого является тот факт, что в каждой национальной кинотрадиции взаимодействие этих трех культурных парадигм проявлялось со своей спецификой, в своих временных и общекультурных рамках.

Harpy end и *American dream* для кинозрителя – это главные признаки американской киноклассики, а для многих критиков – возможность безоговорочного рассмотрения Голливуда как способного лишь развлекать кинобизнеса

У. Эко говорит о новом комическом приеме, «который базируется на допущении, что публика узнает исходный топос и применит к цитате систему естественных ожиданий, ...а затем развлечься тем, что ожидания эти не оправдались. На этой стадии простодушный зритель сначала, обманутый, переживает свое реагирование,

чтобы затем преобразиться в критического зрителя, который оценит прием, с помощью которого его «провели» [4, с. 61]. Для американского кинозрителя и кинорежиссера самой «изученной» была жанровая структура, возможно, именно поэтому постмодернистское жанровое кино 70-80-х стало столь популярным и жанровые традиции лучше всего подходили на роль «культурного багажа», который можно по-постмодернистски переиграть.

Радикальным разрывом с голливудской классикой и своеобразной тотальной иронией на американско-голливудские стереотипы характеризуются фильмы культового режиссера 90-х К. Тарантино. В своем фильме «Криминальное чтиво» режиссер легко, как бы играя, разрушает все временные, нарративные и жанровые конвенции, выработанные классикой всего кинематографа.

Как настоящий постмодернистский режиссер Тарантино всеяден. Он, как и все его поколение, «обладает жизнерадостным плохим вкусом, жадно набрасывается и на хорошее, и на плохое» [5, с. 69]. Однако «Криминальное чтиво» Тарантино стоит в ряду («шкафу») призеров каннского фестиваля, а на счету у режиссера «Золотая пальмовая ветвь». Не так уж мало за «дешевку».

Одной из главных особенностей постмодерна является цитирование: «Это характерно для так называемой постмодернистской литературы и искусства...— цитировать, используя под разными стилистическими одеждами формы кавычек, для того, чтобы читатель сконцентрировал внимание не на содержание цитаты, а на способах, какими этот отрывок из первого текста был введен в нарративную ткань второго...» [4, с. 66]. Тарантино «паразитарно цитатен»: «Находясь в некоем контекстуальном средоточии независимого американского кино, он, как паук (лучше — spiderman, ближе к pulp-эстетике), плетет невидимые сети, опутывающие своей липкой текстурой все новые и новые пространства... он заимствует не отдельные идеи, а целые многослойно развернутые блоки-концепты, «резервуары» накопленного содержания» [6, с. 148].

Л.С. Александровский выделяет следующие хорошо просматриваемые и зрителем «культурные центры»:

- снэк-бар со столиками в виде салонов автомобилей, обклеенный плакатами фильмов серии В. Для Тарантино снэк-бар как типично американская точка общепита является метафорой американской поп-культуры вообще;

- другая разновидность американского общепита, coffee shop (Дэвид Линч, еще один постмодернистский режиссер, чье «воображение похоже на тостер», питается только там);

- бассейн Марселласа Уолласа. Он отсылает нас к эстетике миллионеров и мелодраматическим сюжетам пляжно-купального характера («Бассейн» Жака Дере);

- боксерский ринг («Бешеный бык» М. Скорсезе);

- кабина такси («Таксист» М. Скорсезе);

- вся картонно-блочная эстетика пригородных лос-анджелесских одноэтажек является как бы гигантским резервуаром широкого понятия «серия В»: мыльных опер, триллеров и ужасиков, создаваемых в окрестностях Голливуда (показательно, что сам фильм Тарантино относится к так называемым малобюджетным, т.е. фильм категории «В»);

- магазин, куда в процессе перестрелки попадают Буч-Уиллис и Марселлас.

Все эти культурные пространства уже наполнены для Тарантино смыслом, концептуализированы известной ему кинотрадицией.

Следующей чертой постмодернизма является децентрация: «И, наконец, существует сетка – то, что у Делеза и Гваттари называется «ризомой». Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки – пространство ризомы» [7, с. 454]. Данную ситуацию можно наблюдать сегодня в Голливуде: все кино «делают» просто талантливые люди или это же ситуация «гонки» и поиска самого кассового кинофильма в целях экономической выгоды?

Литература:

1 Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 304 с.

2 Добротворский, С. Н. Кино: история пространства / С. Н. Добротворский // Киноведч. зап. – 1996/97. – № 32. – С. 64-91.

3 Добротворский, С. Н. Восприятие стандарта / С. Н. Добротворский // Иск. кино. – 1994. – № 2. – С. 75-83.

4 Эко, У. Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия постмодерна. – Минск: ООО «Красико-принт», 1996. – 208 с.

5 Дарджис, М. *Palp-инстинкт* / М. Дарджис // Иск. кино. — 1994. — № 11. — С. 69-82.

6 Александровский, Л. С. *Palp reservoir*. Кинематографическое пространство Тарантино и его команды / Л. С. Александровский // Киноведч. зап. — 1994. — № 32. — С. 148-165.

7 Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. — М. : Книжная палата, 1989. — С. 425-467.

И.Л. Васильева, В.И. Соловей

*УО «Белорусский государственный экономический университет»
(Республика Беларусь, Минск)*

СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО КАК ЭТАП РАЗВИТИЯ ТРУДОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

Социальное партнерство является формой организации взаимоотношений работников и нанимателей (собственников, организаторов производств, руководителей организаций) в сфере труда, основанной на идее принципиального отказа от конфронтации в силу ее нерациональности и необходимости переговоров для принятия решений и достижения консенсуса. Оно выступает эффективным механизмом осуществления согласованных действий между классами, группами, слоями общества и властными структурами. На сегодняшний день социальное партнерство как тип трудовых отношений является преобладающим в странах с развитой рыночной экономикой и социальной политикой. Исторически процесс его формирования был последовательным переходом от противостояния и конфликтного соперничества к сотрудничеству субъектов трудовых отношений.

Социальное партнерство основывается на ряде принципов: равноправия сторон, гуманизма, социальной солидарности, соблюдения норм законодательства, добровольности принятия обязательств, демократичности, обязательности исполнения договоренностей и ответственности за принятые обязательства, взаимного информирования сторон переговоров об изменении ситуации, свободы в экономической и социальной сферах, социальной справедливости,