

Леонід Закалюжний

НОВІТНІЙ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР І СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті на матеріалі п'єс українських, польських і російських письменників розглядається інтермедіальність як іманентна властивість драматургії 2000-х рр., що постала в умовах новітнього інформаційно-комунікативного простору. Автор простежує різні форми прояву звернення сучасних драматургів до засобів кіно, телебачення та цифрових медіа у процесі художніх пошуків, пов'язаних із розширенням комунікативних можливостей творів, написаних для сцени.

Ключові слова: драматургія, інтермедіальність, комунікація, медіа, постдраматичний театр.

В умовах процесу формування «глобального селища» ("Global Village"), передбаченого канадським філософом М. Маклюеном у знаменитих працях «Галактика Гутенберга» й «Розуміння медіа» ще в 60-ті роки минулого століття, народження феномену «масово-інформаційної культури», межі якого Ж. Бодріяр окреслив у таких розвідках, як «Суспільство споживання», «Реквієм засобам інформації», «Симулякри і симуляція», постає новітній інформаційно-комунікативний простір. Адже у світі, в якому, за словами французького філософа, дедалі більше інформації й дедалі менше смислу, інформація замість того, щоб стимулювати комунікацію, спрямовує свої сили на інсценування комунікації, замість того, щоб продукувати смисл, витрачає свої сили на інсценування смислу, внаслідок чого «існує не лише імплізія повідомлення в медіумі, має місце [...] імплізія самого медіуму в реальному, імплізія медіуму і реального в такій собі гіперреальній туманності, в якій неможливо виділити навіть означення та власну дію медіуму» [2, 122].

Драматургія й театр межі ХХ–ХХІ ст., опинившись у «гіперреальності симулякра» (Ж. Бодріяр), в «аудіальному світі одночасних подій і всезагальної свідомості» (М. Маклюен), також зазнають суттєвих зрушень і трансформацій. Зокрема, на цьому наголошує відомий німецький театрознавець, автор концепції «постдраматичного театру» Г.-Т. Леманн, котрий вважає, що одним із джерел «натхнення» сучасних театральних форм, які зароджуються ще в 60-ті рр. ХХ ст., стала нова естетика, пов'язана із розширенням влади та повсюдною присутністю медійних засобів (Medien) у повсякденному житті. Відмовившись від «текстоцентризму», сучасний театр, на думку вченого, звертається до візуальних мистецтв і медіа, впливаючи, таким чином, і на драматургію. «Тут, — зауважує Г.-Т. Леманн, — можна згадати про стрімку послідовність образів, про швидкість мовлення, яке іноді здається часткою якоїсь скороченої стенограми,

про увагу до гегів, запозичених із телевізійних комедій, про відсилання до популярних розважальних шоу на телебаченні [...], про прямі цитати з попкультури, про розважальні фільми та суперечливі теми-одноденки із публічної медійної сфери» [5, 277]. Не випадково інший німецький дослідник драми й театру Б. Асмут приходить до висновку, що праця Г.-Т. Леманна «Постдраматичний театр» (1999 р.), попри дещо еклектичний характер, набула статусу нової «парадигми», яка склалася під безпосереднім впливом нових медійних засобів [1, 194].

На думку польського вченого М. Бабецькі, котрий вивчає еволюцію драматичного тексту в добу «телевізійної комунікації», загальна тенденція розвитку сучасних драматургії й театру, що намагаються говорити з глядачем доступною для нього мовою, використовуючи звичні медійні образи, якраз і полягає в набутті ними функцій мас-медіа [11, 107]. До більш широких узагальнень приходить український театрознавець О. Левченко, яка, розглядаючи «театр як мас-медіа та мас-медіа як театр», зауважує: «Відбувається цікавий процес «перетягування» реальності на сцену не з самої реальності, а з медіа... Йдеться не про повторення сюжетів, а про відчуття того, як виглядає «правдиво реальне», суттєве, врешті-решт цікаве» [4, 236].

Безумовно, сучасна драматургія, орієнтуючись на виклики сцени, а також під впливом новітньої театрознавчої парадигми, запропонованої Г.-Т. Леманном, продукує тексти, що апелюють до широких комунікативних можливостей так званих нових медіа, але водночас фіксують їхню вичерпність, віртуалізацію, підміну реальності знаками реальності. Утім, незважаючи на появу останніми роками дотичних до окресленої проблематики наукових праць М. Бабецькі, О. Левченко, М. Липовецького, Е. Шестакової та ін., що, як і загальні роботи Ж. Бодріяра, Н. Лумана, М. Маклюена, Ю. Хабермаса та ін., присвячені проблемі комунікації, стали

теоретико-методологічною основою даного дослідження, проблема зв'язку інтермедіального дискурсу сучасної драматургії з процесами комунікації залишається актуальною.

Мета статті — розглянути інтермедіальність як іманентну властивість драматургії 2000-х рр., що постає в умовах новітнього інформаційно-комунікативного простору та набуває різних форм прояву внаслідок звернення сучасних драматургів до засобів кіно, телебачення й цифрових медіа у процесі художніх пошуків, пов'язаних із розширенням комунікативних можливостей творів, написаних для сцени.

Одним із найбільш продуктивних проявів інтермедіальності в сучасній українській, польській і російській драматургії є включення до структури п'єс елементів, що репрезентують популярні жанри «реального телебачення» або «треш-телебачення» — «реаліті-шоу» і «ток-шоу», а також телевізійні репортажі й рекламу, про що свідчать п'єси «Хтось такий щасливий» і «Червона чашка» В. Дурненкова й М. Дурненкова, «Прямий ефір» О. Ірванця, «Посмішка грейпфрута» Я. Кляти, «Фракція» А. Крима й А. Прогнімака, «Кухня» М. Курочкіна, «Відставка» Н. Май, «Техніка номер 8» А. Малейко, «Усе у нас гаразд» Д. Масловської, «Самогубство самотності» Н. Нежданой, «П'ять-двадцять п'ять» Д. Привалова, «Серпантин» П. Пряжко, «Дім на злам» О. Слаповського, «Небожителі» І. Симонова, «Квартира 1937» Ю. Яковлевої та ін.

Так, наприклад, оригінальною спробою поєднати поетику жанру телевізійного шоу з драматургією стала п'єса О. Ірванця «Прямий ефір». Дія невеликого за обсягом твору антиутопічного характеру відбувається у неназваній країні під час державного перевороту, викликаного опором боротьбі влади із загадковим «мультиплундизмом». Однак за межі студії, де відбувається зйомка передачі, персонажі — семеро учасників політичного ток-шоу, його ведучі, диктор, режисер, а також автоматники й «хлопці у шкірянках», котрі захоплюють телецентр, — не виходять. Прийоми та атрибути розважального ток-шоу, серед яких: нахабний ведучий, штучний любовний трикутник і бійка у фіналі, має п'єса П. Пряжко «Серпантин». «Комедія-гротеск» А. Крима й О. Прогнімака «Фракція» об'єднала типових персонажів українського політикуму 1990-х — початку 2000-х років, водночас політична сатира у п'єсі реалізована в оригінальний спосіб, оскільки її дія відбувається «у законодавчій установі, на задніх рядах сесійної зали, звідки не видно ні президії, ні табло — лише останні ряди і вихід у кулуари» [3, 100]. Серед дійових осіб і наполеглива журналістка телеканалу, і численні кореспонденти, телеоператори, освітлювачі, й інша «журналістська братія», а окремі сцени відтворюють телевізійні репортажі із сесійної

зали, чергуючись з епізодами, під час яких журналісти залишають «кулуари». Драматичний твір О. Слаповського «Формат», який автор назвав «фільмоп'єсою у двох діях», побудований за жанровими канонами сіткому або телевізійної «комедії ситуацій», інша п'єса російського драматурга «Дім на злам» перетворюється на *«реаліті-шоу для театру у двох частинах»* [8, 233]. «Реальне шоу» розігрується на сторінках п'єс «Самогубство самотності» Неди Нежданой, «П'ять-двадцять п'ять» Д. Привалова, «Відставка» Н. Май та багатьох інших драматургів.

Не маючи можливості використати оптику телекамери й монтаж, драматурги, тим не менше, намагаються наблизити форму своїх п'єс до різних жанрів телебачення, чому сприяє і характеристика дійових осіб, що нагадує характеристику персонажів із телевізійних шоу, і *«ритуалізована постановка та риторика вигнання учасників шоу»* [13, 98], і окреслена в ремарках організація сценічного простору (телестудія, знімальний майданчик, замкнутий простір реаліті-шоу), і передбачене звукове оформлення («голос за кадром», «зумер», який маскує нецензурну лайку, «сміх за кадром»), і монтажний принцип розгортання дії, і штучна природа конфлікту, і метадраматичність (репліки персонажів «у камеру»), і вагома роль паратекстуальних елементів, і використання прийому «театр у театрі», який дозволяє розкрити принципи та механізми створення телевізійних шоу. Завдяки цьому сучасна драматургія остаточно руйнує «четверту стіну», водночас творячи ілюзію «п'ятої стіни» — телевізійного екрану, покликаною розширити й подолати межі замкнутого простору [14, 220].

Як зауважує Е. Шестакова, реальність реальних шоу — це, *«на відміну від естетичної реальності власне літератури, проникна реальність, у якій індивід одночасно реалізовує себе і як літературного персонажа, і як повноправного театральнотрагедійного актора, і як героя мас-медіа, і як приватну людину»* [9, 181]. Водночас персонажі згаданих п'єс, які існують у віртуальному медійному світі, переживають справжню «трагедію мови» (Е. Йонеско), адже їхнє мовлення сповнене трюїзмів, нав'язаних телебаченням і закорінених у масову культуру.

Зокрема, в полоні мас-медіа перебувають дійові особи п'єси Д. Масловської «Все у нас добре», діалоги яких відтворюють словесні штампи з телепередач, випусків новин, реклами, таблоїдів й Інтернету. Віртуальність світу, створеного драматургом, підкреслюють не тільки різні часові пласти, в яких співіснують герої, а й образи сценариста, який переповідає майбутні, ще не зняті фільми героїні одного зі сценаріїв, що з'являється на сцені, актора та ведучої, котра інтерв'ює персонажів, а також трансляція радіопередачі. Таким чином, постапокаліптична історія про розпад світу

не так розіграна, як артикульована персонажами Д. Масловської, що «зависли між панікою та нудьогою, бездумною активністю і бездумним застоєм, клаустрофобією і страхом простору» [7, 311].

Однією з причин популярності відтворення телевізійних жанрів мовою драми, на думку англійського вченого С. Хатчінгса, є те, що література на пострадянському просторі функціонує в якості своєрідного медіатора між запозиченим західним телевізійним продуктом і культурною традицією, відповідно, «впровадження високих культурних парадигм у низькі культурні форми приводить до стрімкої трансформації імпортованих жанрів в абсолютно нові гібриди» [12, 168]. Подібні процеси англійський дослідник пострадянського телевізійного дискурсу також пов'язує з поняттям «культурність» («culturedness», «kul'turnost») — певним усередненим образом культури, сформованим ще за радянських часів і покликаним подолати розрив між її високими і масовими проявами.

З іншого боку, як зазначає Е. Шестакова, не слід забувати і про актуальність злиття високої та низької культур у постмодернізмі, про потяг до синтезу власне мистецтва й методів, прийомів, образів, які споконвічно належать засобам масової комунікації [9, 179]. Крім того, немає сумніву, що по відношенню до драматургії й театру «реальне телебачення» є вторинним, адже, як зауважує Дж. Бігнелл, історично воно склалося на основі поетики реалістичної (натуралістичної) драми кінця XIX — початку XX ст. з її обмеженням і замкнутим простором, інтересом до приватного життя героїв, а також — під впливом композиційної структури мелодрами [11, 97].

Поряд зі спробами відтворити близькі та вторинні по відношенню до неї телевізійні жанри одним із інтермедіальних проявів сучасної драматургії також є проекція формотворчих принципів цифрових медіа в драматичних текстах, про що свідчать п'єси «Гей» О. Вартанова, «У моєї сексуальності винна кішка» А. Донатової, «Тиждень тиші» О. Житліної, «Садоводи» М. Ісаєва, «www.Силиконова дурепа.net» О. Пантікіна й К. Рубінського, «Шолом жаху: Креатифф про Тесея й Мінотавра» В. Пелевіна, «Труси» П. Пряжко, «Cz@at» К. Рудовського, «Дні народження Зіни (День народження по скайпу)» О. Савченко, які з'явилися протягом 2000-х років. Так, одна з дій п'єси П. Пряжко «Труси» моделює спілкування в централізований службі миттєвого обміну повідомленнями мережі Інтернет (ICQ) або «аськи», яке для головної героїні Ніни є симулякром реальності. До поетики віртуального «тексту» звертається й В. Дурненков в одній зі своїх ранніх п'єс «Мідний пряник», персонаж якої опиняється у вигаданому ним фантасмагоричному світі, сконструйованому за принципом комп'ютерної гри-квесту. Подібним чином в іншій своїй п'єсі «У чорному-чорному місті» драматург демонструє, як під

впливом «мови» сучасних комп'ютерних технологій деформується традиційний культурний код, а під впливом віртуальної реальності — дійсність.

Найвідомішим серед творів 2000-х рр., які постали внаслідок взаємопроникнення драми й цифрових медіа, став «Шолом жаху: Креатифф про Тесея й Мінотавра» В. Пелевіна. І хоча довкола жанрової природи «креатиффу» серед літературних критиків розгорнулися дискусії, належність тексту В. Пелевіна до драми не викликає сумнівів, про що свідчать його постановки на сценах різних театрів. Поза тим, дія твору одного з найяскравіших представників російського постмодернізму розгортається у віртуальному лабіринті Інтернет-чату, а приховані під «ніками» віртуальні персонажі об'єднані лише локальною мережею. Не випадково спектакль режисера Ж. Монтвілайте «Shlem.com» за п'єсою В. Пелевіна, який було поставлено в рамках театрального фестивалю NET (2005 р.), передбачав трансляцію наживо в мережі Інтернет, а також використання як сценічного майданчика й екранів, так і моніторів портативних персональних комп'ютерів глядачів, які під час вистави могли спілкуватися між собою в чаті. Водночас п'єса-чат, як оригінальне жанрове утворення — під даним терміном, окрім пелевінського «креатиффу», можна було б об'єднати твори М. Ісаєва («Садоводи»), О. Пантікіна й К. Рубінського («www.Силиконова дурепа.net»), К. Рудовського («Cz@at») та інших драматургів — часто передбачає використання техніки *verbatim*, тобто відтворення мовлення користувачів у чатах і на веб-форумах, а отже є спробою повернення віртуального тексту, вихопленого з Інтернету, в реальну дійсність.

У цілому експерименти сучасних драматургів, на думку дослідників російської «нової драми» 1990-х — 2000-х рр. М. Липовецького та Б. Боймерс, фіксують катастрофічний розпад соціальних, історичних, культурних комунікацій, що насамперед виявляє себе у псевдокомунікації, яка функціонує як віртуальний симулякр комунікації, породжуючи таку ж віртуальну соціальність, і реалізується за посередництва сучасних форм медіальності, насамперед телебачення [6, 210], а отже — виявляють неспроможність «media» як посередника реалізувати свою головну функцію — трансформувати неможливу комунікацію у можливу [6, 218].

Водночас репрезентація мас-медіа мовою драматургії приводить до цікавих, хоч і не завжди однозначних, експериментів на межі драми та телебачення, драми та цифрових медіа. Безумовно, саме інтермедіальність як особливість драми — роду літератури, орієнтованого на сценічне втілення тексту, — породжує драматургію як вид мистецтва. Однак у даному випадку йдеться про інтермедіальність другого порядку, коли внаслідок взаємодії екстрахудожніх дискурсів літературний текст відтворює невластиві йому

коди медіа. Тому перспективи подальшого дослідження обраної теми можуть бути пов'язані з вивченням особливостей прояву прийому «театр у театрі», який набуває інтермедіального характеру, специфіки художньої комунікації, жанрової природи оригінальних авторських новотворів, які

з'являються у драматургії 2000-х рр. («реаліті-шоу для театру», «ріал-шоу» «фільмоп'єса», «п'єса-сітком», «п'єса-комікс», «п'єса-чат» тощо), а отже родо-жанрових трансформацій та інтерсеміотичних процесів в українській, польській і російській драматургії кінця XX — початку XXI століть.

ДЖЕРЕЛА

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / Б. Асмут ; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко ; [за наук. ред. д-ра філол. наук, проф. О. Чиркова]. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 220 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховхун. — К. : Вид-во Соломії Павличко, 2004. — 230 с.
3. Крим А. Фракція / А. Крим, О. Прогнімак // Київ. — 2005. — № 11. — С. 100–120.
4. Левченко О. Театр у системі філософської антропології : монографія / О. Левченко. — К. : Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. — 296 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. — М. : ABCdesign, 2013. — 312 с.
6. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 376 с.
7. Масловська Д. Усе у нас гаразд / Д. Масловська // Сповідь після зламу: Антологія сучасної польської драматургії ; [пер. з пол. ; вступ. ст. Р. Павловський]. — К. : Темпора, 2014. — С. 309–350.
8. Слаповский А. Самая настоящая любовь: пьесы для больших и малых театров / А. Слаповский. — М. : Время, 2011. — 608 с. — (Серия «Самое время!»).
9. Шестакова Э. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации : специфика эстетической реальности словесности Нового времени / Элеонора Шестакова. — Донецк : Норд-Пресс, 2005. — 441 с.
10. Babecki M. Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu // Dramat made (in) Poland ; [Red. W. Baluch]. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. — S. 91–107.
11. Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century / Jonathan Bignell. — Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. — 190 p.
12. Hutchings S. Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image / Stephen Hutchings. — London and New York : RoutledgeCurzon, 2004. — 225 p.
13. Kavka M. Love'n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV / Misha Kavka // The Spectacle of the Real : From Hollywood to "Reality" TV and Beyond. — Bristol; Portland : Intellect Books, 2005. — P. 93–103.
14. Koepnick L. Framing Attention Windows of Modern German Culture / Lutz Koepnick. — Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. — 299 p.

Закалюжний Леонід.

НОВЕЙШЕЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье на материале пьес украинских, польских и российских авторов рассматривается интермедийность как имманентная сущность драматургии 2000-х гг., формирующаяся в условиях новейшего информационно-коммуникативного пространства. Автор исследует различные формы обращения современных драматургов к средствам кино, телевидения и цифровых медиа в процессе художественных поисков, связанных с расширением коммуникативных возможностей произведений, написанных для сцены.

Ключевые слова: драматургия, интермедийность, коммуникация, медиа, постдраматический театр.

Zakaliuzhnyi Leonid.

THE LATEST INFORMATION AND COMMUNICATION ENVIRONMENT AND MODERN DRAMA: INTERMEDIAL ASPECT

The article explores intermediality as immanent essence of drama of the 2000s and its formation in the environment of modern media-communicative space through the works of the Ukrainian, Polish and Russian playwrights. The author studies the various aspects of interaction of modern playwrights with cinema, TV and digital media through the process of literary pursuance of expanding communicative aspects of the work written for the stage.

Key words: drama, intermediality, communication, media, postdramatic theatre.

Світлана Панченко

ВИДАННЯ «МОЛОДЬ УКРАЇНИ» ТА «КОМСОМОЛЕЦЬ ЗАПОРІЖЖЯ» 1986–1989 РОКІВ: ПЕРЕТИНИ СОЦІАЛЬНОГО ХРОНОТОПУ

У статті розглянуто специфіку трансформації друкованих засобів масової інформації періоду перебудови в моделі «центр-периферія» крізь призму соціальної часопросторової парадигми.

Ключові слова: перебудова, трансформація, молодіжна преса, медійний простір, соціальний хронотоп.

В історичній парадигмі соціокультурних моделей вітчизняної журналістики система тоталітарної преси відзначається ідеологічною монополією, політичною диктатурою, уніфікацією форм і способів діяльності всіх комунікаційних каналів, маніпулятивним характером її технологій. Партійно-радянська журналістика як основний ретранслятор комуністичної пропаганди забезпечувала структурування «масової» свідомості індивіда / соціуму, а отже, і реконструкцію внутрішнього світу людини. Тому на тлі динамічних змін у суспільно-політичному та соціально-економічному житті країни наприкінці 80-х років ХХ ст. доречним виявився перехід засобів масової інформації і пропаганди на шлях демократизації. Мас-медіа, перетворюючись з ідеологічного пропагандиста, агітатора й організатора на каталізатора зламу старої політичної системи, повинні були поновитися в очах громадськості і перевернути її світогляд. З огляду на це актуальним є аналіз трансформації друкованих засобів масової інформації перебудовного періоду в моделі «центр-периферія» крізь призму соціального простору та часу.

Загальновідомо, що поняття хронотопу достатньо універсальне, позаяк час і простір — загальнонаукові категорії, які активно використовуються не тільки у природничих, а й у суспільно-гуманітарних науках. Семіотична сфера поняття «хронотопу» вперше була розглянута М. Бахтіним. До виявлення сутнісних характеристик хронотопу зверталися І. Кузін, Е. Гідденс, Дж. Бреннан, Дж. Елстер, Т. Монбріаль та ін. У царині соціальних комунікацій дослідження здійснювали Г. Почепцов, В. Ільганаєва, В. Конецька, В. Різун, А. Соколов. Останній у монографії «Загальна теорія соціальної комунікації» детально обумовив поняття соціального часу і простору, найбільш прийнятні для нашого дослідження.

Оскільки дослідження партійно-радянської періодичної преси носить ретроспективний характер і сягає часів перебудови (1986–1989 роки), то доречним є звертання до робіт сучасних українських політологів В. Барана,

А. Слісаренка, С. Семенюка, В. Мирончука, Г. Ігошкіна, В. Остафійчука, В. Семененка, С. Грабовського, В. Романцова, Я. Грицака, російських вчених І. Панаріна, В. Согріна та фахівців з історії Запорізької області В. Морока, Ф. Турченка. Аналізу змісту і тематики молодіжних видань, їх організаційній перебудові присвячено наукову розвідку М. Тимошика «Українська молодіжна преса в останній період існування СРСР: (1986–1991) рр.».

Загальні тенденції розвитку партійно-радянської журналістики знайшли відображення в наукових студіях журналістикознавців Б. Потятиника, В. Владимірова, Я. Засурського, А. Качкана, О. Баришпольця, В. Карпенка, Р. Овсепяна, М. Козлової, С. Белогурова та ін. Специфіка функціонування та розвиток регіональної запорізької періодики ХХ століття ставали об'єктом у роботах Т. Хітрової, І. Герман, М. Дяченко та ін. Доцільним видається доповнити ці дослідження ще однією спробою порівняння центральної та регіональної періодики кінця 80-х років ХХ століття, враховуючи територіальне розмежування та реципієнтську спрямованість.

Метою статті є аналіз процесів трансформації центральних та регіональних молодіжних видань періоду перебудови (1986–1989 років) крізь призму соціального хронотопу.

Реалізація мети передбачає виконання **завдань**: визначити стан наукової розробки проблеми й окреслити джерельну базу дослідження; відстежити специфіку функціонування преси в умовах зламу соціополітичної системи СРСР наприкінці 1980-х років; дослідити вплив соціопросторових та темпоральних зрушень на соціальний розвиток суспільства; проаналізувати процеси трансформації молодіжних газет «Молодь України» і «Комсомолец Запоріжжя» в роки горбачовської демократизації; визначити фактори, що вплинули на формування проблемно-тематичного поля загальнонаціональної та регіональної преси у соціальному часопросторовому зв'язку координат.

Цілісна концепція соціального організму являє собою протиріччя між людською особистістю та соціумом. При цьому філософська ідея «соціального організму» є усвідомленням єдності форми і змісту соціального світу. У науково-філософській літературі це — органічна сукупність усіх видів діяльності людини, суспільних відносин, зв'язків. Завдяки наявності оригінальних механізмів з боку людини це — хронотоп, а з боку суспільства — це соціальний хронотоп або традиція, в якій протилежності «входять» одна в одну і постійно взаємодіють, оскільки вони є протилежними лише за формою, а не за змістом. При цьому, за твердженням професора В. Беха, філософська ідея «соціальний організм» є усвідомленням єдності форми і змісту соціального світу.

Соціальний хронотоп, тобто соціальний простір-час, — це, відповідно, екстенсивна та інтенсивна форми соціальної реальності, тобто простір є розташуванням одного поряд з іншим, біля іншого, а час — послідовність одного після іншого. Соціальний простір-час твориться людьми в історичному процесі, коли географічний простір організовується як територія, а астрономічний час — як історія [5].

При цьому під різними фазами соціального часопростору маються на увазі якісно відмінні один від одного стани соціального простору. З чого виходить, що соціальний час є способом виміру змін соціального простору. У силу цього до соціальних хронотопів можуть бути віднесені такі відомі усім феномени, як урбанізація, християнство, колоніалізм, постіндустріалізація, а також комунізм, неофеодалізм тощо. Тому соціальний часопростір може мати як умоглядний (пропонований соціальний хронотоп), так і практичний характер (зреалізований соціальний хронотоп). Практично всі соціальні хронотопи, будучи за своєю природою пов'язані зі змінами громадської думки та соціальних відносин, були так чи інакше запропоновані суспільству. Однак далеко не всі з них були обрані. На це існували різні причини: і неприйняття суспільством, і неготовність, і неможливість прийняття через внутрішні та зовнішні чинники тощо. К. Бурнашев зазначає, що для дослідження процесів переходу історичного суб'єкта від одного соціального хронотопу до іншого доцільно ввести поняття соціального вікна або так званих евентуальних можливостей, що прочиняє для суспільства залежно від стану середовища можливість переходу в інший соціальний континуум. У цій парадигмі соціальне вікно являтиме собою той самий перехід, за допомогою якого соціальний хронотоп з предмета переважно епістемологічного розгляду (пропонований хронотоп) переходить у новий стан, що має в основному онтологічний статус (хронотоп, що реалізовується) [1, 17].

У 1980-х роках у СРСР гостро відчувалася криза економіко-політичного устрою, тому керівництвом країни був обраний курс на зміни, який згодом став відомий під назвою «перебудова». Основними гаслами «перебудови» стали «прискорення», «гласність» та «демократія». Курс передбачав перехід країни від комуністичної форми правління до демократично-соціалістичної з відмовою від планової економіки та розширенням прав громадян та наданням їм права свободи слова. Завдяки проголошеному принципу гласності преса часів горбачовської перебудови, залишаючись у цілому «гвинтиком» тоталітарної системи, пропагандистом і організатором, поступово трансформувалась в опозиційну силу. Аналізуючи поняття соціальних смислів як рух у соціальному часі та просторі, А. Соколов пише: *«Соціальний час — це інтуїтивне відчуття ходу соціального життя, що переживається сучасниками. Це відчуття залежить від інтенсивності соціальних змін. Якщо в суспільстві змін мало, соціальний час тече повільно; якщо змін багато, час прискорює свій хід. Згідно з «соціальним годинником», десятиліття застою дорівнюють року революційної перебудови»* [4, 128].

У складному, подекуди драматичному процесі очищення суспільної атмосфери від гірких набутоків минулого, відновленні історичної правди особливе місце належить молодіжній пресі. Ця особливість обумовлена декількома факторами. По-перше, видання для молоді були виразниками інтересів і сподівань найбільш незахищеної в ідейно-моральному аспекті частини радянського суспільства. Саме на неї негативно вплинули псевдопатріотичні стереотипи та уявні ідеали, котрі активно культивувалися в Радянському Союзі протягом 50–70-х років. По-друге, молодіжна преса постала перед фактом глибокої кризи у пошуках орієнтирів, коли функціонування ВЛКСМ, фактично засновника, стало неможливим у зв'язку із неминучим крахом СРСР. По-третє, застарілі форми роботи і бюрократичні методи керівництва стали початком ломки структури і формування на її основі нової системи молодіжної преси, яка була покликана виражати не тільки вікові, професійні, а й політичні інтереси різноманітних молодіжних об'єднань, рухів і організацій [6].

Серед основних постулатів «перебудови», що стали об'єктом дослідження наприкінці ХХ століття, чимало уваги приділялось аналізу результатів нововведення в регіонах. Наголошувалось на тому, що в центрі і на периферії зміни мали зовсім різні відтінки і вводилися зі своїми труднощами, обумовленими специфікою окремої місцевості. Саме до цієї думки й схиляється К. Бурнашев: *«Соціальні хронотопи вихоплюють з потоку історії, схиляють до ентропії і розпаду, певного роду стосунки Людини до Світу, що оформлені*