

ISSN 2222-8853



# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ**

**№ 4(4) 2011**

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

*Издается с января 2011 года*

*Выходит четыре раза в год*

---

2011 № 4(4)

---

Учредитель — учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Founder — Educational Establishment  
"Vitebsk State University named after P. M. Masherov"

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ  
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

**Главный редактор:**

А. П. Солодков (Беларусь)

**Заместители главного редактора:**

И. М. Прищепа (Беларусь)

Т. В. Котович (Беларусь)

**Редакционная коллегия:**

А. А. Альхименюк (ответственный за раздел «Педагогика»), Р. М. Басс, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин, В. И. Каравкин, В. П. Климович, В. И. Климчук, А. А. Ковалев, Т. В. Котович (ответственный за раздел «Культурология»), В. В. Кулененок, В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, А. В. Русецкий, Г. В. Савицкий, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, В. В. Терентьев, М. Л. Цыбульский (ответственный за раздел «Искусствоведение»), О. В. Чернышов

**Редакционный совет:**

Наталья Владимировна (Украина, Киев), Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург), Александр Демченко (Россия, Саратов), Нина Мазур (Германия, Ганновер), Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж), Томаш Милковски (Польша, Варшава), Анжелика Рощка (Молдова, Кишинев), Андрей Ястребов (Россия, Москва)

**Секретариат:**

З. Ю. Гайдукова, Т. Е. Сафранкова,  
С. М. Станкевич, Т. Г. Фунтикова

**Адрес редакции:**

Учреждение образования  
«Витебский государственный  
университет имени П. М. Машерова»  
Московский пр-т, 33  
210038, г. Витебск, Беларусь  
Тел.: (0-212) 21-48-93  
E-mail: nauka@vsu.by  
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL  
JOURNAL  
"ART AND CULTURE"

**Editor-in-Chief:**

A. P. Solodkov (Belarus)

**Deputies Editor-in-Chief:**

I. M. Prishchepa (Belarus)

T. V. Kotovich (Belarus)

**Editorial board:**

A. A. Alkhymenok (responsible for unit "Pedagogics"), R. M. Bass, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. A. Gugnin, V. I. Karavkin, V. P. Klimovitch, V. I. Klimchuk, A. A. Kovalev, T. V. Kotovich (responsible for unit "Cultural Studies"), V. V. Kulenenok, V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova, A. V. Rusetskiy, G. V. Savitskiy, D. S. Senko, M. A. Slemnev, A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy, V. V. Terentyev, M. L. Tsybulski (responsible for unit "Art History"), O. V. Tchernyshov

**Editorial Board:**

Natalya Vladimirova (Ukraine, Kyiv), Mikhail German (Russia, St. Petersburg), Aleksandr Demchenko (Russia, Saratov), Nina Mazur (Germany, Hannover), Jean-Claude Markade (France, Paris), Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw), Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau), Andrey Yastrebov (Russia, Moscow)

**Executive Secretariat:**

Z. Y. Gaydukova, T. E. Safrankova,  
S. M. Stankevich, T. G. Funtikova

**Edition address:**

Educational Establishment  
"Vitebsk State University  
named after P. M. Masherov"  
33 Moskovsky Prospect  
210038 Vitebsk Belarus  
Tel.: (0-212) 21-48-93  
E-mail: nauka@vsu.by  
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.  
Подписано в печать \_\_\_\_ . \_\_\_\_ . 2011 г. Формат 60 × 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 18,60. Уч.-изд. л. 12,33. Тираж 100 экз. Заказ \_\_\_\_ .

## Оглавление

<b>Искусствоведение</b> . . . . .	5
<i>Демченко А. И.</i> Постмодерн в призме творчества двух композиторов России . . . . .	6
<i>Катерева И. Е.</i> Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера . . . . .	16
<i>Крюкова И. С.</i> Поэтика художественного языка миниатюр Радзивилловской летописи . . . . .	24
<i>Таланцева О. Ф.</i> Образ творца и творчества в изобразительном искусстве: опыт самопознания . . . . .	31
<i>Цыбульски М. Л.</i> Мова абстракції і метафарычная вобразнасць у творчасці Аляксандра Салаўёва . . . . .	40
<i>Вакар Л. У.</i> Ад суровага стылю да постмадэрнізму. Эвалюцыя творчасці віцебскага мастака І. Бароўскага . . . . .	49
<b>Культурология</b> . . . . .	59
<i>Кепин Д. В.</i> Музейный показ объектов древнейшей архитектуры в Украине . . . . .	60
<i>Соколыч А. Н.</i> Танец как конструкт этнической культуры . . . . .	66
<i>Малей А. А.</i> Формообразование в современном искусстве как культурологическая проблема . . . . .	71
<i>Мальчик А. Ю.</i> Архитектурный орнамент Кыргызстана XX — начала XXI века как часть культуры народов Центральной Азии . . . . .	78
<i>Мартынов В. Ф.</i> Эволюция человеческого сознания: динамика глобальных мировоззренческих парадигм . . . . .	84
<i>Позняков В. В.</i> Субкультура: типологический образ . . . . .	92
<i>Спирина Е. А.</i> Этнокультурные группы как базис современного поликультурного сообщества: к проблеме дефиниции и типологии . . . . .	105

## Contents

<b>Art History</b> . . . . .	5
<i>Demchenko A. I.</i> Post modern in the prism of the works of two Russian composers . . . . .	6
<i>Katereva I. E.</i> Yezhy Grotovsky in search of transcendental means of actor's expressiveness . . . . .	16
<i>Krukova I. S.</i> Poetics of the artistic language of the miniatures of Radzyvil chronicle . . . . .	24
<i>Talantseva O. F.</i> Image of creator and his works in fine arts: self-cognition experience . . . . .	31
<i>Tsybulski M. L.</i> Language of abstraction and metaphorical imagery in the works by Alexander Salauyeu . . . . .	40
<i>Vakar L. U.</i> From rigorous style to post modernism. Evolution of the works by Vitebsk artist I. Barouski . . . . .	49
<b>Cultural Studies</b> . . . . .	59
<i>Kepin D. V.</i> Museum display of objects of ancient architecture in the Ukraine . . . . .	60
<i>Sokolchik A. N.</i> Dance as a construct of the ethnic culture . . . . .	66
<i>Malei A. A.</i> Form building in contemporary art as a problem of cultural studies . . . . .	71
<i>Malchik A. Y.</i> Architectural ornament of Kyrgyzstan of the 20 <sup>th</sup> — early 21 <sup>th</sup> centuries as part of the culture of the peoples of Central Asia . . . . .	78
<i>Martynov V. F.</i> Evolution of human consciousness: dynamics of global world outlook . . . . .	84
<i>Poznyakov V. V.</i> Subculture: typological image . . . . .	92
<i>Spyrina E. A.</i> Ethnocultural groups as a basis of modern polycultural community: to the problem of definition and typology . . . . .	105

<b>Педагогіка</b> . . . . .	113	<b>Pedagogics</b> . . . . .	113
<i>Дарашэвіч Э. К.</i> Постфальклор: на ростані этнапедагогікі і творчага эксперыменту . . . . .	114	<i>Darashevich E. K.</i> Post folklore: at the crossroads of ethnopedagogics and creative experiment . . . . .	114
<i>Горбунув І. В.</i> Новыя тэндэнцыі ў стварэнні музейна-выставачных экспазіцый на Беларусі 2004–2010 гг. . . . .	121	<i>Gorbunov I. V.</i> New tendencies in setting up museum and exhibition displays in Belarus in 2004–2010 . . . . .	121
<i>Калацэй В. В.</i> Да пытання месца метаду «ўключанага назірання» ў дыдактыцы творчых ВНУ . . . . .	133	<i>Kalatsei V. V.</i> To the question of the place of the "included observation" method in the didactics of artistic universities . . . . .	133
<i>Катовіч Т. В.</i> Постмадэрнісцкі метададаследавання (на прыкладзе аналізу творчасці тэатра сучаснага танца «D.O.Z.SK.I») . . . . .	138	<i>Katovich T. V.</i> Post modernist method of study (on the example of the analysis of the work of the contemporary dance theater "D.O.Z.SK.I") . . . . .	138
<i>Тубалец С. Р.</i> Прыроднае ўздзеянне як умова рэалізацыі традыцый эстэтычнага выхавання ў беларускай народнай педагогіцы (канец XIX — пачатак XX стагоддзя) . . . . .	144	<i>Tubalets S. R.</i> Nature impact as condition of the implementation of the traditions of esthetic training in Belarusian folk education (late 19 <sup>th</sup> — early 20 <sup>th</sup> centuries) . . . . .	144

---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

УДК 78.036(4)

## Постмодерн в призме творчества двух композиторов России

© Демченко А. И.

*Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов, Россия*

*Понятие «постмодерн» в современной исследовательской литературе имеет различные толкования. Основная цель предлагаемой статьи — на примере весьма типичных и существенных мотивов творчества двух композиторов России проследить формирование некоторых важных констант нынешнего бытия мира искусства. Дополнительная задача материала — познакомить читателя с творчеством двух композиторов России, представителей музыкальной культуры Саратова. Автор анализирует творчество заслуженного деятеля искусств, лауреата Государственной премии России, преподавателя Саратовской консерватории Елены Владимировны Гохман и заслуженного деятеля искусств России, лауреата Международного конкурса композиторов имени С. С. Прокофьева, лауреата премии Союза композиторов России, секретаря правления Союза композиторов РФ, генерального директора всероссийского издательства «Композитор» Владимира Васильевича Магдалитца с точки зрения постмодернистской традиции рубежа XIX–XX столетий.*

**Ключевые слова:** *постмодерн, композитор, русская музыка, музыкальная культура Саратова.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 6–15)

## Post modern in the prism of the works of two Russian composers

© Demchenko A. I.

*Federal state educational establishment of higher professional education "Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)", Saratov, Russia*

*The concept of post modern in contemporary research literature is interpreted differently. The presented article aims at tracing the formation of some significant constants of the present being of the world of art on the example of rather typical and essential motives of the works of two Russian composers. A supplementary goal of the material is to introduce the reader to the works of two Russian composers, representatives of Saratov musical culture. The author analyses the works by Honorable worker of arts, State Prize of Russia laureate, teacher of Saratov conservatoire Elena Vladimirovna Gokhman and those by Honorable worker of arts of Russia, International Prokofiev composer contest laureate, Russian Composer Union prize winner, secretary of Russian Composer Union Board, Secretary general of the Russian editorial board "Composer", Vladimir Vassilievich Magdalits from the point of view of post modernist tradition of the late XIX — early XX centuries.*

**Key words:** *post modern, composer, Russian music, Saratov musical culture.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 6–15)

**П**отенциал музыкальной культуры Саратова в ее прошлом и настоящем достаточно велик. Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы ее более чем двухвековой летописи. Чтобы хотя бы чисто

номинально обозначить контур этого потенциала, имеет смысл напомнить некоторые из основных имен: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов и Альфред Шнитке, певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Рус-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: alexdem43@mail.ru — А. И. Демченко

---

---

ланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалева, Михаил Медведев и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Степкин и Игорь Стецюр-Мова, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шугом, дирижеры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин.

Цель статьи — на примере весьма типичных и сущностных мотивов творчества двух композиторов России проследить формирование некоторых важных констант нынешнего бытия мира искусства.

**Проблема постмодерна в творчестве Е. В. Гохман.** Заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии России *Елена Владимировна Гохман* (род. 1935) уже около полувека трудится в стенах Саратовской консерватории. Обращаясь к ее творчеству, остановимся только на одной, весьма животрепещущей в наши дни проблеме, обозначенной в названии подраздела.

Понятие *постмодерн* — из самых многогранных. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние полтора-два десятилетия. Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *постмодерн*, хотя

сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом все остается в системе эстетических координат эпохи, которая открыла свое летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника истории. Причем однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошел откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчетливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *постмодерн*, все же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* — в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы все чаще вводим дифференцирующие термины *романтизм и постромантизм*. И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в ее движении от второй половины прошлого столетия к текущему историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство постмодерна? Определим их путем сопоставления того, что было свойственно

творчеству Елены Гохман в 1970–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в ее музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к подчеркнуто индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда — по особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех ее параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что, в частности, сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (неслучайно одно из самых показательных ее сочинений получило название «Испанские мадригалы»). Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обостренной реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума все это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчетливо наметился переход от обостренно-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевал излишне субъективное и акцентировано-личностное, стремясь

к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь — к композициям ораториального плана.

Во всей своей отчетливости контуры постмодерна обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причем за фабулой, выстроенной по канве одноименного романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы. Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пестрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы — так, на пересечении далекого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня», складывается музыкально-хореографическая повесть «о времени и о себе», о светлых мгновеньях бытия и его тяжелых минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Субъективно-личностные пристрастия 1970–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разuverенности, рефлексующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряженнейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий заверша-

ющие разделы целого ряда произведений — таковы некоторые из преломлений его трагического жизнеощущения. Подчас средствами экзотически заостренного письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XX столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла еще тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удается отойти от всепроникающего трагизма, и растет решимость вырваться из мрака, одолеть гроздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Все внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчетливого жизнеутверждения. Но, заметим, жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздается во всем его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и ее зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в нее.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодоленьях, но без-

условного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращенную к самой жгучей проблеме современности — проблеме сохранения природы и выживания человечества. Все необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поется хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несет в себе надежду на то, что *homo sapiens* все-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привел к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя ее предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и всях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в ее творчестве все более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твердой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех ее сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «Dies irae» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского миро-

чувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «Ave Maria» с ее жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развертывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь ее Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания — к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала ее третья по счету оратория нового века — духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это снова, как и «Сумерки», большая трехчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике ее еще больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчеркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Еще одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века,

внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. Что только не противопоставлялось в ее музыке тех лет! Эпизоды сверхстремительных темпов и повышенной импульсивности, а тут же полная апатия, вплоть до «потери пульса»; высоты духовности, подчеркнутая серьезность образов, в том числе связанная с самоуглубленными состояниями личности, а рядом то, что лежит на поверхности жизни, ее суета, вздор, бравада и откровенная буффонада или «оперетка», как выразился один из персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия»; полная душевная умиротворенность, юношеская восторженность соседствовали с дерзким буйством проявлений или пугающим мраком дьявольщины и т. д. и т. п.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, представляющего в прочных и органичных взаимосвязях. Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективной воплощения искомым образом и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идет об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении ее музыки 1970–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии). Как отмечалось выше, это на-

чиналось с активнейшей акцентировки субъективно-личностного начала и недавно упомянутого принципа антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это могло быть обращение к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приемы хэппенинга и т. п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в Интраде из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического — через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На нынешнем витке художественной эволюции все это отошло для Елены Гошман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что ее творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

Недавно исполненная Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007) дает новый богатейший материал для осмысления художественной практики постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров раз-

ных времен и народов (прелюдия, павана, скерцо, пастораль, гавот, пассакалья, тарантелла, жига, ариетта, постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за понятием этим стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима определенная оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается классика настоящего, подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле «единство многообразия и многообразие единства». Исходящие от этой музыки душевная просветленность, чувство внутреннего покоя и чувство удовлетворенности сущим подводят к мысли: жизнь как таковая — это высшее благо, и следует довериться одному из классиков времен Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы все-таки живем в лучшем из миров.

**Особенности музыкальных структур в творчестве В. В. Магдалица.** Оттолкнемся от авторского вечера, который состоялся в конце сентября в Большом зале Саратовской консерватории. Официальное представление героя этого вечера выглядело так: *Владимир Васильевич Магдалиц* (род. 1951) — заслуженный деятель искусств России, лауреат Международного конкурса композиторов имени С. С. Прокофьева, лауреат премии Союза композиторов России, секретарь правления Союза композиторов РФ, генеральный директор всероссийского издательства «Композитор». Его музыка исполнялась во многих городах России и, так уж случилось, никогда до сих пор не звучала в Сарато-

ве. Для своего «бенефиса» у нас композитор предложил следующую программу:

**«Восемь стихотворений из старинного альбома» для фортепиано**

1. «Сумерки».
2. «Тени и шорохи за церковной оградой».
3. «Безотчетное».
4. «Мерцающая свежесть зимней ночи».
5. «Морозные узоры на оконном стекле».
6. «Воспоминание о мазурке».
7. «Ожившая гравюра (старинный танец)».
8. «Утренняя песня (Шестопсалмие)».

**Вокальный цикл «Прощальные песни»  
(стихи Сергея Есенина)**

1. «Вечером синим».
2. «Слышишь, мчатся сани».
3. «Голубая кофта, синие глаза».
4. «Плачет метель».
5. «Снежная замять».
6. «Снежная равнина».
7. «До свиданья, друг мой, до свиданья».

**Из русской поэзии — избранные произведения для хора**

1. «Владыко дней моих» (стихи Александра Пушкина).
2. «Времена года» — четыре хора на стихи Афанасия Фета:
  - а) «Ночь светла»;
  - б) «Я пришел к тебе с приветом»;
  - в) «Шепот, робкое дыханье...»;
  - г) «Еще вчера, на солнце млея...».
3. «Гимническая песнь» (стихи Василия Жуковского).

Эта концертная программа оказалась достаточной для того, чтобы составить вполне определенное представление о том, «кто есть кто». И в известной степени независимо от того многого, что есть в композиторском «портфеле» Владимира Васильевича Магдалица, и по услышанному малому можно сделать выводы о художественно-эстетических доминантах его творческого «я».

Лично для меня самые отрадные впечатления от прозвучавшей музыки были связаны с той настроенностью, которую Владимир Магдалиц утверждает с чрезвычайной настойчивостью и с большой результативностью. Я имею в виду то направление, которое он избрал для себя в качестве основополагающего и которое в нынешней разноголосице композиторского «хора» представляется весьма и весьма плодотворным.

Сразу же поясню. Мы находимся сейчас на той стадии исторической эволюции, которую нередко именуют *постмодерном*. Подразумевается, что был модерн, который охватил по времени едва ли не весь XX век, причем свое наиболее острое выражение он получил в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, оппозиция к переусложненности художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А. Шёнберга, родоначальника додекафонии, что еще далеко «не все сказано в До мажоре» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «новой простоты» (фраза из лексикона С. Прокофьева, другого «ниспровергателя» традиций, выдвинувшегося во времена раннего модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников «До мажора» и «новой простоты» становится все более многочисленной. Другое дело, что после таких имен музыки ушедшего столетия, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Щедрин, Шнитке, золотоносная жила искусства России заметно истощилась. Однако будем надеяться на лучшее и дорожить теми крупными драгоценностями, кото-

рые появляются на фоне ощутимого безвременья в нашей музыке последних десятилетий.

В свете сказанного фигура Владимира Магдаллица представляется весьма симптоматичной. Его «До мажор» — это подчеркнуто тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками вне-тонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Его «новая простота» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, сказанное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов постмодерна, которым отмечено творчество В. Магдаллица.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «его постмодерне» — возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения. Причем в классике вкус В. Магдаллица заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин — как ранний, так и времен «Прометея», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и даже Шопена. А рядом можно почувствовать налет «вальяжной» салонности или натолкнуться на «вкусную» терпкость джазовых гармоний.

Но в том-то и дело, что все это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную автор-

скую идею. К примеру, если в № 4 из вокального цикла возникает прорыв искусно стилизованной «цыганщины», то это воспринимается как совершенно оправданная реакция на ключевую фразу есенинского текста («Плачет метель, как *цыганская* скрипка»), естественно породившую соответствующую чувственно-патетическую экспрессию. Или, скажем, если в отдельных хорах мы улавливаем созвучное Свиридову, то принимаем это как уже просто необходимую примету национальной палитры «соборного» пения.

Столь свойственное постмодерну синтезирование всего и вся получает у Владимира Магдаллица своеобразное дополнение в форме подключения литературного и живописного компонентов. Касательно литературы это проявляется, разумеется, не в факте широкого обращения к замечательным образцам русской словесности и даже не в завидно чутком музыкальном отклике на избираемые тексты. Суть заключается в способности композитора органично переплавить речевые обороты в мелос, распев (здесь образцом мог служить художественный опыт Мусоргского), сохраняя многообразие градаций эмоционально-смыслового поля словесной канвы, а также в склонности к поэчному обстоятельному изложению, которое отличается свободой импровизационно-нестесненного течения звукового потока.

Литературные склонности Владимира Магдаллица нашли для себя совершенно особое русло в сфере чисто инструментальных жанров. Известен его концерт для фортепиано с оркестром под названием «Венок сонетов», где он стремился спроецировать на музыку принцип данной поэтической формы: последняя строка предыдущего сонета становится первой строкой, и из этих строк составляется последний сонет. Не менее известен исполненный в прошедшем концерте фортепианный цикл «Восемь стихотворений из старинного альбома», в котором многое основано на «говорящих» интонациях, благодаря че-

му эти миниатюры воспринимаются как «рассказываемые».

В тех же «стихотворениях» Магдалиц предстает и отменным «живописцем». С точки зрения программных заголовков это сублимировано в таких пьесах, как «Мерцающая свежесть зимней ночи», «Морозные узоры на оконном стекле», «Ожившая гравюра». Но практически и во всех остальных присутствует прочувствованная изобразительность, и фортепианная виртуозность подается именно в звукописном ключе. Причем порой эта «живопись» по своей манере смыкается с эстетикой абстрактного искусства, когда вводятся штрихи ирреально-запредельного (характерно одно из названий — «Безотчетное»).

Другая важнейшая ипостась постмодерна связана у Владимира Магдалица с ярко выраженной демократической направленностью его творчества. Выражается это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем ему нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникабельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как ее глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность. Можно только присоединиться к тому, что сказал о композиторе художественный руководитель и главный дирижер Московского хорового театра Б. Певзнер: «Удивительной сердечностью, теплом и нежностью насыщены лирические страницы его сочинений».

Постмодерн В. Магдалица — это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворенность сущим. О притягательности подобных качеств в нашем противоречивом, излишне проблемном, нередко больном сегодняшнем существовании говорить не приходится. И тем более

драгоценно для наших дней, что он — вдохновенный певец света и радости, так умеющий подметить и оценить отрадные мгновения быстротекущих нынешних дней. Поразительное жизнелюбие наполняет, к примеру, заключительное из «Восьми стихотворений» — «Утренняя песня (Шестопсалмие)» вырастает в «Светлый праздник», пасхальное торжество, где средствами фортепианной фактуры удаётся запечатлеть праздничное многолюдие. Но особенно впечатляет воодушевление радостного порыва в хоровых вещах типа «Я пришел к тебе с приветом» из цикла «Времена года» или в том горячем энтузиазме патриотического чувства и ликующем славлении, к которому просто обязывала «Гимническая песнь», положенная на стихи Василия Жуковского.

В отношении жизнеутверждающей ноты, столь характерной для композитора, чрезвычайно показателен прозвучавший в том концерте вокальный цикл на стихи Сергея Есенина. Написанный на последние стихотворения поэта (октябрь-декабрь 1925 года) он практически только этим и оправдывает свое название «*Прощальные песни*». Да, здесь иногда мелькают блики воспоминаний о былом и проглядывает грусть, но даже финальный номер («До свиданья, друг мой, до свиданья»), как бы оглядываясь назад, «обещает встречу впереди». Единственная вспышка драматизма в № 5 («Где мое счастье, где моя радость») воспринимается скорее как недолгое соприкосновение с водоворотом жизненных бурь. В остальном господствует свет, эмоциональное спокойствие, едва ли не безмятежное довольство. И даже № 6 с его словами «Саваном покрыта наша сторона. . . Кто погиб здесь, умер — уж не я ли сам?» не несет в себе ни малейшего оттенка мертвенности, и его мажор без малейших затемнений вместе с плавным баркарольным покачиванием навеивает баюкающую сладость.

Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. В. Магдалицу ведомы теневые стороны бы-

тия, о которых при необходимости он считает нужным вещать и в трагедийном наклоне — балет «Тамань» (по Лермонтову), симфония «Поминовение» (памяти жертв Чернобыля)», симфония-реквием «Последние свидетели», посвящённая событиям Второй мировой войны. И в прошедшем концерте зал смог почувствовать выразительную силу серьёзных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия.

Так, совершенно особое впечатление производит хоровая поэма «Владыко дней моих суровых» — проникновенное молитвословие, сакральное действо, с истовостью творимое не в церкви, а в храме собственной души. Столь же сокровенное таинство можно было почувствовать в мистериальных ритуалах человеческого духа первой и третьей частей цикла «Времена года». Но в тех же хорах, если и слышится печаль, меланхолия, она всегда просветленная, а в завершающей «осенней» странице нетрудно уловить пушкинское сопряжение «Унылая пора, очей очарованье», то есть грусти увядания сопутствует особая, неповторимая красота пейзажных картин этой поры, что подтверждается мажорным окончанием.

Только что названное слово *красота* составляет суть еще одного необходимого основания в системе опор постмодернистской эстетики Владимира Магдалнца. Выше говорилось о наполняющем его произведении безусловном приятии жизни, но зачастую это выливается в упоение ее радостью и красотой. По многим сочинениям разлито чувство наслаждения теми благами, которые может дать существование в подлунном мире. Созерцая этот мир и любуясь им, композитор нередко видит в нем чудесное, необыкновенное. Отсюда истинное волшебство ряда опусов. В их числе и упоминавшаяся первая часть «Времен года», где хоровое звучание «раскрашено» подключением высоких ударных и прежде всего серебряным звоном треугольника.

Культ красоты обнаруживает себя и в элегантности художественного изъяснения. Причем качество это, как ни парадоксально, не вступает в противоречие с отмеченным выше демократизмом мышления композитора. Скажем, в вокальном цикле находим поразительно органичное взаимодополняющее сочетание тех вроде бы разнопорядковых сторон, которые представлены в вокальной линии (широкая кантилена, открытая песенность интонирования) и фортепианной партии (утонченность, изысканность рисунка).

Во всей красе шарм и грация авторского почерка раскрываются в «Восьми стихотворениях». Изысканности музыкальной речи отвечает неординарность гармонической палитры и филигранно разработанная фактура с легкими «кружевными» пассажами и орнаментальной колористикой. Поэтичность воссозданных настроений особенно ощутима в причудливо-загадочных образах-арабесках с их прихотливой, подчас весьма изощренной ритмикой. . .

**Заключение.** Противоречивое определение постмодерна предполагает решительную трансформацию формообразования в сравнении с предшествующим ему модернизмом и вместе с тем подразумевает эволюцию и продолжение эстетических критериев предыдущего периода в искусстве. В этом смысле типичным представляется творчество композитора Е. Гохман в эволюции всей второй половины прошлого столетия в наиболее существенных направлениях образно-стилевой метаморфозы. У композитора В. Магдалнца синтезирование, характерное для постмодернизма, проявляется в специфическом сочетании литературного и живописного элементов. Сущность подобного синтеза заключается в способности композитора органично переплавить речевые обороты в мелос, распев и при этом сберегать градации эмоционально-смыслового пространства.

Поступила в редакцию 25.10.2011 г.

УДК 792.075(438)

## Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера

© Катерева И. Е.

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Молдова*

*В статье раскрывается направление творческих поисков Ежи Гротовского в области трансцендентальных средств выразительности актера. Их цель — новое качество актерской выразительности, при котором исчезают барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. В результате звук, жест или движение актера способны передавать невидимый мир души персонажа.*

*Имя Ежи Гротовского по праву стоит в одном ряду с именами величайших деятелей театрального искусства XX века, поскольку он перевернул традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе. Его творческие поиски позволили изменить взгляд не только на роль и место актера в искусстве театра, но и открыли новые возможности его голосовой и телесной выразительности.*

**Ключевые слова:** театральное искусство, средства выразительности, актер, трансцендентальность.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 16–23)

## Yezhy Grotovsky in search of transcendental means of actor's expressiveness

© Katereva I. E.

*Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Moldova*

*The article discloses the direction of creative search of Yezhy Grotovsky in the field of transcendental means of actor's expressiveness. Their aim is new quality of actor's expressiveness when barriers between the soul and the body, the conscious and the subconscious disappear. As a result sound, gesture and movement of the actor are able to expose the invisible world of the soul of the character.*

*The name of Yezhy Grotovsky stands in one line with the greatest representatives of the XX century theatrical art since he converted the traditional understanding of the essence and the purpose of the theatre in contemporary society. His artistic search made it possible to transform the idea of not only the role and the place of the actor in the art of the theatre but also revealed new possibilities of his voice and body expressiveness.*

**Key words:** theatrical art, means of expressiveness, actor, transcendentalism.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 16–23)

Ежи Гротовский, чье имя по праву стоит в одном ряду с именами величайших деятелей театрального искусства XX века, перевернул традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе. Его творческие поиски позволили изменить взгляд не только на роль и место актера в искусстве театра, но и открыли новые возможности его голосовой и телесной выразительно-

сти, при которой исчезают барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. Тем самым он внес неоценимый вклад в становление и развитие трансцендентальных средств выразительности актера как уникального феномена, сформировавшегося в европейском театральном искусстве второй половины XX века. Его поиск в этой области распространился во времени и пространстве, пройдя путь от

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: [caterev@rambler.ru](mailto:caterev@rambler.ru) — И. Е. Катерева

---

---

*Бедного Театра до Performer'a*. Начиная с Театра-Лаборатории в Ополе (1962), Гротовский перешел на уровень паратеатральных исследований выразительности актера (1975), раскрывающих его как человека. В Театре Истоков (1978), он исследовал источники различных традиционных актерских техник в поисках их универсальных составляющих. С 1983 года его эксперименты поднялись до уровня исследований Искусства-проводника. Рассматривая актера как представителя рода человеческого, он стремился вывести его воздействие на уровень архетипа. Ярким примером тому стали его спектакли «Кордиан» (1962), «Акрополь» (1962), «Трагическая история доктора Фауста» (1963), «Стойкий принц» (1965), «Апокалипсис» (1968), потрясшие зрителей невероятным по силе и яркости воздействием актеров.

Цель данной статьи — анализ творческих поисков Ежи Гротовского в области трансцендентальных средств выразительности актера, перевернувших традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе, изменивших взгляд на роль и место актера в искусстве театра, открывших новые возможности его голосовой и телесной выразительности.

**Феномен трансцендентальной выразительности актера.** Не вдаваясь в подробности исторической хронологии, обратимся к феномену трансцендентальной выразительности актера как таковому. Известно, что традиционно средства актерской выразительности понимаются как способ передачи актером психологических, нравственных, социальных, этнических, бытовых, культурных, физических особенностей персонажа, — всего того, что характеризует его как личность. Они призваны выражать те индивидуальные различия, которые делают каждый конкретный персонаж непохожим на других. Эта неповторимость обусловлена временными и географическими характеристиками его жизни, уровнем образования и воспитания, наследственностью, условиями жизни, взаимоотношениями

с другими персонажами и окружающим миром и т. п. То есть на первый план выдвигается личность человека со всеми ее связями в материальном мире. Таким образом, существуя в социально-историческом контексте, персонаж раскрывается в **горизонтальной** плоскости человеческого бытия. На этом уровне актерская выразительность неразрывно связана с понятием актер-личность, передающим субъективное начало, рожденное из индивидуального личного источника.

Однако Гротовского привлекает иное ее **качество**, выходящее за рамки традиционного понимания: способность передавать объективное общечеловеческое начало персонажа, которое роднит его с другими людьми, независимо от цвета кожи, языка, религии. Он ищет средства актерской выразительности, способные раскрывать персонаж не как индивидуум, а как представителя рода человеческого, находящегося за пределами исторической и социальной области его существования, где утрачивают смысл этнические, культурные или социальные черты, как часть социальной условности, подчеркивающей различие между людьми.

Так появился **актер-человек**, который, в отличие от традиционного понятия актер-личности, характеризуется нераздельностью не только профессиональных, личностных, но и общечеловеческих качеств. Смысл его творчества, отражая идеи современного общества, виделся *не в личных идиосинкразиях*, а в том *насколько оно сверх-лично* [1]. В этом контексте голосовая и телесная выразительность актера призвана передать другую сущность персонажа, другое качество его бытия: раскрывать незримый духовный мир человека в его неразрывной связи с абсолютными законами, подобно тому, как это происходило в архаических формах театра. Таким образом, выдвигая на первый план духовный мир персонажа, Гротовский подчеркивает его связь с метафизикой, с вертикальной плоскостью человеческого бытия.

Обращаясь к этимологии слова *трансцендентальный*, характеризующей его как движение сквозь плотное, за пределы плотного, за пределы материального, становится очевидным, что режиссер стремится именно к этому качеству актерской выразительности. Первостепенное значение он придает ее возможности раскрывать не плотную телесность персонажа, а быть **внешней формой проявления его внутреннего мира** (тонкой материи) — души, которая, преодолевая границы телесного (плотной материи), обретает конкретные зримые формы, и скрытый внутренний мир делается видимым и осязаемым. При этом Гротовский стремится к тому, чтобы любое слово, жест или движение актера были результатом духовного акта, проявлением *безграничной искренности*, обнажением того, что *носит наиболее личный характер человека* [2]. Возможность такого душевного обнажения он видит при условии естественного единства психофизической и духовной техники актера.

Безусловно, такой подход в немалой степени обусловлен широкими границами духовных поисков самого новатора театра: увлечение йогой, индуизмом и санскритом, духовными знаниями мексиканских индейцев, живущих в пустыне Сонора. Составляя основу его миропонимания, они стали той художественной призмой, через которую он смотрит на творчество. И хотя с 1969 года он не ставит спектаклей, вся его творческая деятельность и в дальнейшем опирается на духовную сущность театрального искусства.

#### **Гротовский и традиционный театр.**

Гротовский обращается к наследию мирового театрального искусства — к опыту традиционных форм театра Востока и Запада. Так, например, в спектакле «Каин» (1960) он сплел воедино стилистики восточного и балетного театра; в спектакле «Стойкий принц» (1965) — использовал мотивы испанского корраля, испанского барокко; в спектакле «Апокалипсис» (*Apocalipsis cum figures*, 1968) — ми-

стериальные сцены и традиции деревенских представлений соседствовали с приемами восточного театра. В этом смысле не случаен его интерес к восточному театру, в котором метафизика, выраженная сочетанием жестов, знаков, поз, звуков, затрагивает человека на всех уровнях сознания и чувств. Для него это не просто экзотическая и виртуозная актерская техника. За ней Гротовский видит ее глубинную внутреннюю сущность: необыкновенную силу воздействия невидимых вибраций, особую значительность жестов и звуков, когда кажется, что они совершаются всем телом актера, даже если оно при этом остается неподвижным.

Он сосредотачивает свое внимание не столько на форме традиционного восточного театра, сколько на его качественных составляющих, поскольку бесконечное разнообразие форм объединяет неразрывная связь искусства актера с трансцендентальным знанием. Являясь метафизическим по своей природе, оно присутствует в традиционных формах театра как общечеловеческая составляющая. Представляя собой Великие духовные традиции христианства, буддизма, иудаизма, ислама, *как свод знаний о духовной эволюции человека, о его месте в различных мирах и его взаимоотношениях с различными космосами*, оно выражает самую сокровенную суть человечества. Раскрывая различные уровни человеческого бытия, возможные в нашей многогранной реальности, оно является духовной основой восточного театра и, следовательно, искусства актера. Как, например, в традиционном японском театре трансцендентальная выразительность актера в полной мере проявляется в его искусстве — гейдо, что означает путь исполнительского искусства, на котором совершенствование исполнительской техники должно способствовать духовному совершенствованию человека. Искусство актера традиционного индийского театра со всей совокупностью метафизических понятий взаимоотношений макро- и микрокосмоса, Добра и Зла,

Света и Тьмы способствует осознанию тождественности индивидуальной души (Атман) Мировой душе (Брахман). В связи с этим актер Катхакали — это отлично владеющий виртуозной техникой носитель божественного духа. В традиционном китайском театре искусство актера, отражая глубины и тонкости Дао, открывает *чистую радость игры*, которая выступает как *акт внутреннего самоопределения человека*. Тем самым голосовая и телесная выразительность актера отражает общечеловеческую духовную сущность театра.

Обращение Гротовского к традиционным формам восточного театра с его трансцендентальностью, мощными традициями и сложной философской символикой не было данью моде, поскольку опыт других театральных традиций не может быть скопирован, а может служить только *как стимул, как точка отсчета* [3]. Он позволил раскрыть трансцендентальность актерской выразительности: способность отражать невидимый мир души и ее связь с Абсолютом, способность воздействовать на духовную сущность человека, его трансцендентальное начало. Она предстала как некий урок духовности, смысл и значение которого проявляется одновременно во всех возможных плоскостях души. В этом контексте трансцендентальные средства выразительности актера являются выражением *особого метафизического положения человека* и связаны с его духовной жизнью [4].

**Гротовский и архаические формы театра.** Вместе с тем в своих поисках Гротовский обращается к древним истокам театрального искусства — архаическим формам театра. Являясь проводниками абсолютных истин Великих духовных традиций, они в то же время были хранителями трансцендентальных знаний. В связи с этим особое значение для него обретает опыт древних Мистерий, направленных на пробуждение духовных сил человека, спящих в его душе и ставших отражением, *с одной стороны, учений о тотемных вещах, лежащих по ту сторону человеческо-*

*го дня и воспоминаний о нем, а с другой — мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением.*

Представляя собой единство ритуальной и мифологической сторон, Мистерии языком символов точно выражали глубоко скрытую правду о мироздании и человеке, поддерживая тем самым его связь с миром архетипов. Язык архетипов, воздействуя на самые глубины души человека, затрагивал его на уровне коллективного бессознательного. Являясь объективным искусством — отражением Абсолюта как истинного универсализма и центра всего существования, Мистерии были обращены к центру каждого человека, к его единому универсальному началу, воздействуя на надличностном уровне.

Безусловно, театральные мистерии Гротовского принципиально отличаются от древних или средневековых. Не стремясь подражать архаике, он обращается к театральной мистерии как возможности высвободить *духовную энергию зрителя путем воплощения мифа и его же праздничного профанирования*, как это уже было в тот период, когда *театр не перестал еще быть частью религиозной жизни, но уже был театром* [5]. Опираясь на мифологию всех времен и народов как вместилище общечеловеческих духовных истин он, например, использовал в спектаклях *Сакунтала* (1958) и *Калидасы* (1960) индийскую и христианскую мифологию. Спектакль *Нараджуна* (1960) был построен по мотивам тибетских преданий; спектакль *Акрополь* (1962) — основан на ветхозаветных и античных мифах; в спектакле *Апокалипсис (Apocalipsis cum figures, 1968)* — использованы фрагменты Нового завета.

Однако, считая, что современное европейское общество лишено возможности соборного отождествления себя с мифом из-за доминирующего рационального восприятия, Гротовский вместо отождествления личной реальности с универсальными законами бытия, как это было в древности, вступает в конфронта-

цию с мифом. В ней он видит возможность постижения относительности современных проблем, если рассматривать их в связи с изначальной моделью — архетипом, и наоборот — относительность архетипа, рассматриваемого в перспективе сегодняшнего дня. В связи с этим он рассматривает миф как почву для искренней и резкой конфронтации между верой и опытом жизни предыдущих поколений и опытом и предрассудками современного человека. Тем самым он подвергает проверке духовные ценности всей европейской культуры в свете современного опыта.

Например, в спектакле *Акрополь* (1962) он ставит под вопрос саму природу рода человеческого как вида. Сохраняя мистический дух древних Мистерий, он, вместе с тем, создает мистерию наоборот, которая не вызывает благоговения от встречи с Абсолютом, напротив — пробуждает животный ужас от реального ощущения преисподней. Оживляя персонажей разных мифов, режиссер воскрешает их не из светлого универсального начала, где рождается все живое, а из черной действительности, уничтожающей жизнь, — фашистского лагеря смерти. Здесь нет ни одного героя в традиционном понимании, но есть некое сообщество, ставшее прообразом всего человечества. Узники, называя себя именами ветхозаветных и античных героев, тем не менее, проигрывают собственные версии древних историй. Например, мифу о любви Париса и Елены противостоят однополюсные отношения двух узников мужчин. Библейский Иаков, сватаясь к Рахили, в драке душил своего будущего тестя. Гротовский сталкивает миф и современность: *библейская, ветхозаветная борьба Иакова с Ангелом — и каторжный лагерный труд; любовь Париса и Елены — и страшный апельплац узников; Воскресение Господне — и печи крематориев, а человеческие качества сводит к примитивным рефлексам, к рефлексам почти животным* [6]. Незримо, но вполне реально здесь присутствует только надежда, доставшаяся людям по-

сле открытия ящика Пандоры, представляя собой, пожалуй, единственный миф, которого не коснулась рука режиссера. В сцене импровизированной свадебной церемонии Иакова его невестой становится кривой фрагмент трубы. Наброшенный на нее кусок прозрачной ткани, словно зловещая шутка, символизировал чистоту этой ржавой трубы, подобно тому, как белые одежды невесты символизируют ее нравственную чистоту. С чем можно сравнить чистоту ржавой бездушной трубы — с духовной или телесной грязью человека? Пение актерами ритуальной свадебной польской песни, сопровождающее эту процессию, стройное и по-настоящему лиричное, подчеркивало торжественность и особую теплоту момента. И в то же время — усиливало ощущение абсурдности происходящего.

Очевидно, что Гротовский использует миф как универсальную коллективную модель, архетип, который живет в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Относясь к тонкому миру, где существуют только абстрактные понятия и качества и где нет места никакой конкретике в бытовом ее понимании, архетип, вместе с тем, управляет основными процессами плотного мира. Язык тонкого мира — это язык архетипов. Поэтому для Гротовского так важен архетип в качестве действенного мифологического мотива, который пробуждает данное душевное переживание или соответствующим образом его формулирует.

В соответствии с этим актерская выразительность поднялась до уровня архетипов, связующих внутренний мир человека и Космос, благодаря чему обрела невероятную глубину и широту. Например, голосовая выразительность актеров, разрушив все традиционные рамки ограничений и представлений, переходила *от лепета и бормотания, как бы отбрасывающих исполнителей в младенческую или первобытную стадию развития языка, представлявшего собой лишь спонтан-*

ные сигналы чувств — до изысканной в своей мелодике декламации стиха; от неартикульированного мычания и вскриков, родственных звукам, издаваемым зверьем, — до трогательной колыбельной, бытующей в простом народе, и литургических песнопений; от диких кочевничьих напевов, разноголосого гама путников, привычного набожного скулежа «правверных» в библейских сценах — до возвышенного чтения из Святого Писания и творений поэтов. Таким образом, через миф, его архетипическую сущность Гротовский выходит на уровень универсального в человеке, раскрывая метафизический закон всеобщей аналогии, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге.

Желая освободить выразительность актера от всех наслоений цивилизации, штампов и клише, рожденных социальной обусловленностью, Гротовский стремится вернуть ей качество воздействия священнодействия жрецов и шаманов. Разделяя мнение Сартра, заметившего, что каждая техника ведет к метафизике, он обращается к ритуалу, как неотъемлемой части мистерии. Рассматривая его как действие, обладающее глубоким символическим значением, как аллегорию истины, он сохраняет его главную функцию — посвящение. Его театральная мистерия Акрополь, мистерия наоборот, стала посвящением в священные таинства жизни и смерти, находящиеся не под властью сил Абсолюта, а в руках самого человека. Узники лагеря проходили предсмертные испытания, подобно мистам, которые через мистические ритуалы символической смерти и воскрешения проходили инициацию в таинство древних Мистерий. В итоге этого пути шествие узников исчезает в символическом отверстии печи-крематория.

В финальной сцене спектакля толпа узников идет за Песнопевцем, несущим высоко над головой Спасителя. Для них уже не имеет значения, что этот символ веры, а может быть и надежды, — просто чучело без головы. Узники начинают петь ему приветствен-

ную песнь, двигаясь за Песнопевцем. Актеры создали полную иллюзию истощенных человеческих тел, напоминающих скелеты. А между тем, все они здоровые, с хорошей физической подготовкой люди. Шаркающие шаги актеров, становящиеся все четче, ритмичнее и быстрее, тихий монотонный напев, переходящий в неистовое пение, постепенно закручивающийся ритм их движений точно передавали общую охваченность экстазом, с которым узники шли к своей последней черте.

Таким образом прослеживается неразрывная связь трансцендентальной выразительности актера с ритуалом, как своего рода способом ухода от штампов социально обусловленного поведения, способом открытия в человеке его истинной реальности, скрытой за установленными социумом рефлексамии. Режиссер разгадал магическую силу воздействия монотонного ритма и многократных, закручивающихся, как спираль, повторов. Эта ритуальная структура выполняет функции необходимого контроля: с одной стороны, она помогает пробудить в актере его бессознательное начало, с другой — не дает ему доминировать. Тем самым актер обретает возможность существовать одновременно на двух уровнях — на уровне подсознания и на уровне сознания.

Вместе с тем, сохраняя метафизическую сущность ритуала и символизм, Гротовский видит в нем инструмент *для работы над телом, сердцем и мыслью действующих людей*, с помощью которого и создается торжественная атмосфера и происходит взаимопроникновение двух миров — мира материального и мира души [7]. В этом смысле средства актерской выразительности стали для них способом самоисследования и самосовершенствования. Что, безусловно, говорит об их трансцендентальности как **приемов**, позволяющих установить априорные условия или предпосылки познания [8], а также как **априорное содержание**, которое делает возможным опыт и познание [9].

Исследуя возможности голосовой и телесной выразительности актера, Гротовский акцентирует свое внимание на ее общечеловеческих составляющих. Вслед за квантовой физикой, изучающей человека с точки зрения квантовой концепции энергии, пронизывающей все ткани и системы, он рассматривает актера как *организм-канал, путеводный организм, через который Энергии проплывают* [10]. В этом смысле речь идет о совокупном движении эмоциональной, психической, физической, интеллектуальной энергий.

В соответствии с этим для Гротовского первостепенное значение имеет энергетический импульс, который лежит в основе любого действия актера. Такой импульс, волной поднимающийся изнутри, из глубин души и подсознания, предшествует любому движению актера. Пробужденный сокровытый в человеке потенциал становится текущим сквозь него потоком. С его помощью некая художественная форма, уже существующая внутри актера, находит внешнее выражение. То есть актер не придумывает форму, а находит ее внутри себя. Придавая особое значение импульсам, предшествующим любому действию, режиссер концентрируется на духовном процессе актера, чтобы освободить его голосовую и телесную выразительность *от всякого сопротивления по отношению к духовным импульсам* и, следовательно, освободить от устоявшихся штампов и клише [11].

Вместе с тем он подчеркивает неразрывное единство духовных, физических и психических возможностей актера-человека, которое позволяет ему произносить любой звук или совершать любой жест всем своим человеческим существом, а не иллюстрировать их. В этой связи трансцендентальность актерской выразительности обусловлена всем спектром сознательных и бессознательных содержаний актера-человека, выражающих его целостность, которая *представлена как игра света и тени* и постигается как *союз, единство, в котором противоположности соединены*.

Ярким примером этому стал Рышард Чесляк в роли Принца в спектакле *Стойкий принц* (1965), явив собой феномен светоизлучающего, светоносного актера. Каждый его жест, каждое движение, голос, звучащий как музыка, передавая душевные и телесные страдания, были подчинены внутренним импульсам. Три его Плача-монолога незримой нитью связывают с Абсолютом, *его глубокий, мощный голос то нарастает до звучания набата, то понижается до шепота. Этот голос осязаем; плотным касанием звука он раздвигает глухие стенки тесного загона, заполняет весь верх над ним, звенит объемным куполом, рождает эхо... все его тело было насыщено фосфоресцирующими частицами. Это была неистовая сила урагана. Сила такого натиска, что большему, казалось, уже не вырваться наружу. И все-таки намного более могучая, высокая и свежая волна неслась из его тела, и била, и рушилась на все, что было вокруг него* [12]. Очевидно, что, разрушив преграды, блокирующие его внутренний процесс и сократив до минимума время между внутренним импульсом и ответной, внешней реакцией, Чесляк с помощью своего тела и голоса сделал поток духовных импульсов видимым. Совершая действие всем собой, он был необычайно выразителен в своей естественности и простоте.

**Заключение.** Таким образом, Гротовский осуществляет поиск трансцендентальных средств актерской выразительности на основе синтеза всего многовекового театрального опыта одновременно в двух направлениях: через взаимосвязь восточного и западного театра и через взаимосвязь архаичности и современности. Два вектора этих направлений, при одновременности существования, направлены в противоположные стороны: один направлен **внутри**, к духовной сущности театрального искусства; другой — **вовне**, стирающий его границы во времени и пространстве. Единство этих двух сторон дало возможность выявить то общечеловеческое, что роднит все

мировое театральное искусство. Концентрируясь одновременно на двух направлениях, Гротовский, с одной стороны, стремится вернуть актерской выразительности то, что является ее изначальной сутью: способность выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмосом) и Вселенной (макрокосмосом). С другой стороны, разрушая границы принадлежности к какой-либо театральной традиции, он ищет ее универсальные общечеловеческие составляющие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К. Г. Психология и литература // В кн.: Психология и искусство / К. Г. Юнг. — М.: REFL-Book, 1996. — С. 48.
2. Гротовский, Е. Об искусстве актера // В кн.: От бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 80.
3. Barba, E. Beyond the Floating Islands / E. Barba. — New York, 1986. — P. 57.
4. Шелер, М. Положение человека в космосе. Проблемы человек в западной философии / М. Шелер. — М.: Прогресс, 1988. — С. 32.
5. Гротовский, Е. К бедному театру // В кн.: От бедного театра к искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 63.
6. Гротовский, Е. Ты — чей-то сын / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 227.
7. Гротовский, Е. От театральной труппы к Искусству-проводнику. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 258.
8. Барханов, Р. Проблема трансцендентального, имманентного и трансцендентного в философии И. Канта: автореф. ... дис. на соиск. уч. степ. док. философии / Е. Гротовский. — Екатеринбург, 2000. — 55 с.
9. Карпицкий, Н. Присутствие и трансцендентное присутствие / Н. Карпицкий. — Томск: Томский государственный университет, 2003. — 192 с.
10. Гротовский, Е. Performer // В кн.: От бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 239.
11. Гротовский, Е. Оголенный актер / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 69.
12. Башинджагян, Н. Стойкий принц. От бедного театра к Искусству-проводнику / Н. Башинджагян. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 295.

*Поступила в редакцию 26.10.2011 г.*

УДК 75.057

## Поэтика художественного языка миниатюр Радзивилловской летописи

© Крюкова И. С.

*Учреждение образования «Государственная общеобразовательная средняя школа № 25  
г. Витебска»*

*Для восприятия, адекватно верного анализа и интерпретации любого произведения искусства важны три составляющие. Первая представляет собой непосредственное восприятие, другая — тщательный анализ данного явления в контексте современного ему искусства и третья, не менее важная, подразумевает погружение в восприятие мира — мироощущение, мировосприятие и мировоззрение художника, являющегося творцом этого произведения. В статье проведен анализ с использованием такой схемы, позволившей раскрыть многие грани миниатюр Радзивилловской летописи. Также расширен контекст исследования, позволивший провести анализ композиции и художественного языка миниатюр — вопросы, ранее не освещавшиеся в научной литературе. В ходе исследования найдены параллели с искусством и материальной культурой Великого княжества Литовского, при этом все называемые исследователями предыдущих поколений «заимствования» вполне укладываются в схему белорусского средневекового искусства.*

**Ключевые слова:** Радзивилловская летопись, миниатюра, композиция, художественный язык.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 24–30)

## Poetics of the artistic language of the miniatures of Radzyvil chronicle

© Krukova I. S.

*Educational establishment "Vitebsk state comprehensive secondary school № 25"*

*To perceive and adequately correctly analyze an interpretation of any work of art three components are important — the first is perception itself, another is a thorough analysis of the given phenomenon in the context of art contemporary to it and the third and equally important presupposes immersion into the perception of the world — world outlook, world perception and the feeling of the world by the artist who is the author of this work of art. The article presents analyzes, with the application of the scheme which made it possible to disclose many sides of the miniatures of Radzyvil chronicle. The context of the study is also widened which allowed to conduct analysis of the composition and the artistic language of the miniatures, which was not earlier done in scientific literature. In the course of the study parallels with the art and material culture of Great Lithuanian Principality were found, at the same time, all "borrowings" named by the researchers of previous generations conform with the scheme of Belarusian medieval art.*

**Key words:** Radzyvil chronicle, miniature, composition, artistic language.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 24–30)

Радзивилловская летопись, созданная в конце XV века (датировку по филиграммам известный российский палеограф Н. П. Лихачев произвел в конце XIX века и отнес рукопись к третьей четверти XV века [1]), представляет собой список более ранних, датируемых XIII веком, рукописей и сводов. Ру-

копись богато иллюстрирована и насчитывает 618 миниатюр, представляющих такую же пеструю мозаику, как и текст. Летопись начинается с Повести временных лет и носит светский характер, повествуя об исторических событиях, за исключением частично включенной летописи Печерского монастыря. Относи-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: vsu@vsu.by — И. С. Крюкова

---

тельно места создания летописи ученым не удалось выйти за рамки предположений: аргументов, выдвинутых ими, недостаточно для безусловной атрибуции рукописи.

В отношении миниатюр все исследователи, изучавшие Радзивилловскую летопись (Н. Кондаков, Д. В. Айналов, В. И. Сизов, А. В. Арциховский, О. И. Подобедова, Б. А. Рыбаков), подчеркивали двойственную природу изображений: в ходе многократной правки, дорисовок и перерисовки, а иной раз и замены выкристаллизовывался своеобразный мир миниатюр, полный идей «чувственного живописного пространства», столь чуждого древнерусскому искусству, тяготеющему к трансцендентности византийского искусства.

Белорусскими учеными не было осуществлено масштабное и комплексное изучение миниатюр Радзивилловской летописи. Можно встретить лишь сведения общего характера либо ссылки на миниатюры в связи с более общими исследованиями в области костюма (А. Барвенкова), книжной миниатюры (В. Шматов), либо белорусского летописания в целом (Н. Пригодич).

Цель статьи — анализ композиции и художественного языка миниатюр Радзивилловской летописи, расширение контекста исследования данного памятника средневекового искусства, исследование параллелей с искусством и материальной культурой Великого княжества Литовского, а также рассмотрение ряда других вопросов, касающихся средств художественной выразительности, ранее не освещавшихся в научной литературе.

**Композиция миниатюр.** Особенность миниатюр исторических хроник, включая и миниатюры Радзивилловской летописи, заключается в том, что основным их предназначением было отображение повествования текста (в отличие от созерцательного или комментирующего послания миниатюр сакрального содержания). Именно повествование создает композиционное целое наподобие лент из предложений и слов — одно после дру-

гого [2]. Реализация данной «информационной программы» в миниатюрах осуществлялась путем использования в качестве основного структурообразующего приема описание. Данному приему как нельзя лучше соответствует фризовая композиция миниатюр: при такой организации пространства можно с легкостью показать протяженность действия во времени либо эпический характер события. Для миниатюр характерна особенность изображения одного и того же исторического лица в пространстве одной миниатюры для отражения динамики действия. Однако иногда такой характер миниатюры обусловлен копированием оригинала шириной в два столбца — в таком случае получается механическое соединение двух миниатюр в пространстве одной.

В целом композиция миниатюр представляет собой замкнутую структуру с фиксированными элементами, связанную единством смысла. Именно смыслы являются конструктором предметно-изобразительного содержания миниатюр.

При всем пестром многообразии миниатюр, иллюстрирующих Радзивилловскую летопись, в них можно выделить несколько схем, по которым строится их композиция.

Одной из таких схем является схема, заимствованная из византийского источника. Построение плоскостно, действие разворачивается в ширину. Для миниатюр летописи не используется клеймо, в раму которого вписывалась бы миниатюра, однако пространство ограничено либо архитектурными элементами, либо фигурами. В большинстве случаев композиция симметрична, а фигуры статичны. Необходимость в передаче движения отсутствует, так как достаточно лишь схематично-условного намека на него. Тенденция к плоскостности изображения отражается и на содержании, что проявляется в тяготении к символическому.

Компоненты формы таких миниатюр имеют различное значение: одни из них определяют смысл, «работают на него», другие ней-

тральны. Причем их роль может изменяться от миниатюры к миниатюре. Присутствует в композиционном построении миниатюр и контраст с аналогией. Так, выделяющаяся на плоскости фигура порождает фон, и даже более того — «окружающую фоновость», а иносказательность смысла покоится на аналогиях. На аналогии выстраивается «фундамент» композиции многих миниатюр, в пространстве которых происходит разворачивание символических смыслов.

Различна и цветовая композиция миниатюр. Во многих миниатюрах цвет лишен композиционной активности: «... цвет присутствует лишь потому, что любое пятно, предмет, даже линия, план, имеют цвет...», и поэтому они наносятся краской [3]. Один мастер бережно наносит полупрозрачные цвета, стараясь смоделировать форму, другой густо накладывает цвет, часто перекрывая работу первого. Цветность в его миниатюрах почти материальна — все венцы у него желтые, как и оплечья у князей, листва деревьев зелена, а в «раскраске» одежд он с завидным постоянством использует чередование цветов.

Контрастом данной схеме выступает композиционное построение миниатюр, выполненных мастером, свободным от строгих канонов миниатюр протографа, — его композиции динамичны, что достигается сложным взаиморасположением фигур в пространстве миниатюр, использованием сложных ракурсов, наличием «живой» линии, передающей биение пульса жизни. Пространство в его миниатюрах играет важную роль в композиционном построении — оно начинает движение в сторону трехмерного и определяет наличие нескольких планов. Плотная «цветность» уступает место линейному началу.

Трактовка композиционного центра многих миниатюр весьма проста — в центре оказываются «герои», причем часто, в соответствии с мировоззрением средних веков, герой противопоставляется толпе, а так как Радзивилловская летопись — великокняжеская

хроника, то в роли такого героя выступает тот или иной князь.

Нужно отметить, что мастера, работавшие над миниатюрами, не стремились к зрительной целостности, эстетической ценности, а подчас и художественной выразительности. Эта жесткая, однозначная взаимосвязь внутреннего (структуры) и внешнего (функции) в композиции, регулируемая законом меры, который задает пределы качественных и количественных изменений композиции как в целом, так и в каждого ее элемента, свойства, состояния, не является первостепенно важной, достигается лишь в отдельных композициях, путем интуитивного решения данных проблем.

Плоскость листа входит в «арсенал художественных средств» миниатюры. Мы можем наблюдать «светоносную пространственную среду», образованную плоскостью бумаги, и хотя тон ее (бумаги) довольно темный, а фактура плотная, приближенная к пергаменту, все же она создает некую разреженность в пространстве миниатюр.

Построение сюжетных композиций миниатюр строится на тех же принципах, что и повествование, в котором участвуют реальные персонажи. Взаимообусловленность их действий и отношений требует выявления и осознания связей между ними для определения роли каждого из них в данных отношениях, где, несомненно, присутствует момент противостояния, противопоставления одного персонажа другому.

«Композиционное целое», замкнутое в формате миниатюры, соотносится с сюжетом, при этом отображается определенный момент, мгновение — связка в течении времени. Но сюжет сам по себе лишен образного смысла. «Он заключает в себе возможность разных образов, разного художественного толкования» [3].

**Батальные сцены.** Миниатюры летописи изобилуют батальными сценами. Они изображают военные походы, осаду и оборону городов, восстания и их подавление. Художественный язык данных сцен скуп и не изобилует

ет изысками, внимание сфокусировано на информационном контексте передачи события, мастеров не волнует точность показа места или обстановки события — в большинстве случаев присутствуют лишь атрибутивные знаки таковых. Миниатюры полны символов, которые являются частью художественного языка, определяют степень воздействия на зрителя, а также эмоциональность художественного образа.

В батальных сценах проступает «...противопоставление „героя“», чаще всего князя, побеждаемой толпе» [4], что является типичным для поэтики средневековых рыцарских романов и древнерусских былин.

Само пространство как отражение реального трехмерного отсутствует. Столь необязательное для средневекового человека пространство, достигаемое на плоскости путем перспективных сокращений и передачи воздушной перспективы, проявляет себя лишь под рукой мастера, отказавшегося от византийской традиции. В его миниатюрах линия определяет характер композиции. Линия перестает быть только контуром, она и определяет и моделирует форму, становится раскованной и живой, а в отдельных случаях создается впечатление напряженного биения пульса. Плоскость листа активно воздействует на наше восприятие — эти миниатюры словно полны воздуха, которого так не хватает миниатюрам с данными сценами, выполненным по образцу протографа. Кроме того, эффект усиливается благодаря композиционному построению миниатюр. Выход рисунка на поля листа усиливает впечатление динамизма и прозрачности среды. Этим миниатюрам чужды иноказательность символа и аллегория средневековой эстетики.

Немаловажную роль в создании художественного образа данных миниатюр играет характер изображения различного рода оружия. В деталях изученное в плане соответствия историческим реалиям оружие не рассматривалось исследователями в качестве модулято-

ра экспрессивности миниатюры, несмотря на присутствие данного контекста.

В миниатюрах этой тематики присутствует много исторических реалий, соотносимых с материальной культурой и искусством земель Великого княжества Литовского. Одним из наиболее ярких примеров данного явления оказываются изображения фортификационных сооружений, в которых мы можем найти изображения, почти идентичные памятникам архитектуры периода Великого княжества Литовского. Они представляют собой квинтэссенцию сурового и драматичного духа времени, полного тревог и угроз. Среди всего множества такого типа сооружений, изображенных на миниатюрах, мы можем выделить башни донжоны, квадратные либо круглые в плане, аналогию которым мы видим в оборонительных сооружениях земель Великого княжества Литовского.

**Изображение природы.** Среди миниатюр Радзивилловской летописи довольно часто встречается изображение природы. При рассмотрении всех миниатюр, в той или иной мере содержащих элементы изображения природы, основными среди них являются пейзажные фоны, которые представляют собой не пейзаж в привычном нам понимании, но именно необходимый для разворачивающегося события фон со стандартным набором элементов. Это обусловлено тем, что для средневекового человека природа и была огромным «хранилищем символов», четырьмя элементами, образующими Вселенную и микрокосм.

Так как природа — это не объект для созерцания, а скорее среда выживания и источник постоянных угроз, то особое место среди миниатюр занимает изображение различного рода знамений. Природа «предрекает» и «сопровождает» невзгоды и бедствия рода человеческого: моровое поветрие, землетрясение, засуху. При этом можно предположить, что мастера вполне сознательно прибегают к объединению в одном художественном образе небесного знаменья с событием земной жизни,

которое оно предвещает либо сопровождает. «Но самый характер объединения образа природы и образа человека переносит явление в план собственно поэтического сравнения, черпаемого в мире природы. . . » [5]. Данные сравнения имеют место в миниатюрах даже тогда, когда к ним не прибегают составители текста. Здесь изображения природы принимают форму своеобразной параллели, накладывающей на восприятие художественного образа модель психологического параллелизма — своеобразной связи с историческим событием. Так, например, на миниатюре листа 86 изображено небесное знамение — явление трех солнц, параллелью этому событию служит погребение князя, о котором в летописи говорится, как о «благоверном, христолюбивом, добром». Миниатюрист стремился донести непосредственное согласование между предвестием и смертью правителя, устанавливая тем самым между явлениями космическую взаимосвязь.

Мастера, иллюминировавшие летопись, как правило, не отступают от традиции показа множества через единичное. Поэтому создается впечатление, что в отношении изображения природы они вовсе не знали множественного числа. Художественный язык данных изображений односложен, художник почти не знает повторений, не дает парных изображений.

**Портретные образы.** Портретные образы миниатюр вызывают неоднозначное впечатление. Те из них, что интерпретируют византийские образцы, отличаются тщательной прорисовкой черт лица, выполнены по одному канону. Иными предстают образы, наделенные другим миниатюристом живостью изображения — прорисовка лиц напоминает беглую эскизную зарисовку, при этом мастер стремится запечатлеть движение, а главное — передать мимолетное, почти неуловимое выражение, благодаря которому для нас открывается мир сокровенных эмоций и межличностных отношений, окрашенный большой долей иронии, а подчас и сарказма.

По своим пропорциям и очертаниям фигуры сходны с белорусской пластикой малых форм, наделенных в миниатюрах движением. По своей трактовке портретные образы миниатюр близки к таковым образа «Спас с предстоящими», в котором можно отметить условно утрированную проработку черт лица и тела. В большом количестве миниатюр мы наблюдаем лишенную детальности прорисовку лиц и фигур, выполненную кистью беглыми штрихами, которые схожи со следами резца.

Конструктом для построения выразительного портретного образа служит в большинстве случаев костюм. Это вполне объяснимо, так как ко времени появления жанра портрета в западноевропейском искусстве костюм играл немаловажную роль в создании гармоничного художественного образа. Но в миниатюрах Радзивилловской летописи он несет смысловозначительную, атрибутивную и конструктивную нагрузку. С его помощью строятся символические смыслы и обретает конкретность текстовое послание миниатюр.

**Изображение костюма.** Изображения костюма в миниатюрах, как и иные изображения, делятся по своим временным рамкам на восходящие к миниатюрам протографа и, следовательно, отвечающие в той или иной степени реалиям XII–XIII веков, и соответствующие таковым XV века — времени создания рукописи. Пристальное внимание российских ученых, источниковедов привлекли изображения, имеющие более полную идентификацию с миниатюрами протографа. В их работах, начиная с заметки Н. Кондакова о миниатюрах кенигсбергского списка начальной летописи, археологического этюда В. И. Сизова, в описании костюма можно отчетливо проследить небрежность оценки костюма, соответствующего западноевропейской моде, определенного ими как заимствование, слабое подражание западным образцам, хотя и звучит мысль о соответствии этого типа костюма реалиям Суздальской земли [6]. При этом уместно будет привести цитату французско-

го историка Л. Февра относительно заимствований: «Труднейшая это проблема заимствования...если налицо заимствование, значит, оно было неизбежным...Усвоение иностранного слова или чужеземного художественного мотива всегда — следствие необходимости. По крайней мере для тех, кто их усваивает» [7].

Благодаря костюму в миниатюрах Радзивилловской летописи мы можем четко ранжировать сословную принадлежность изображенных лиц: атрибуция отдельных элементов и деталей костюма настолько явна, что дала повод для сравнения их с табелью о рангах, введенной в России реформой Петра I. Наиболее ярко данный феномен проявляется в изображении головных уборов. Князя на миниатюрах изображены обязательно в шапках, служащих атрибутом княжеской власти. При этом не обошлось без курьезов — миниатюрист настолько заботился о присутствии данного атрибута, что старательно изображал его даже в ситуациях, исключаящих его: в церкви, в батальных сценах, когда остальные персонажи изображены в шлемах, в сцене, когда княжеская шапка, лежащая на земле, символизирует поражение, князь изображен еще в одной шапке. Атрибутом королевской власти императоров и королей служит корона с тремя и более зубцами, данный атрибут аналогичен западноевропейским образцам.

Особый интерес представляют элементы западноевропейского костюма, в котором встречаются вначале отдельные персонажи, а затем после листа 201 западные элементы перестают быть случайными — теперь они изображаются в комплексе с другими готическими элементами: архитектурой, мебелью, что было отмечено как российскими, так и белорусскими учеными [8].

В большинстве случаев тип готического костюма представлен во всей полноте: изображаются не разрозненные детали, но весь комплекс и даже манера ношения платья. Костюм отвечает господствующей в то время моде бургундского двора: мы видим облегчающее три-

ко о-де-шосс на мужчинах, чей костюм дополняет короткий колет, либо плащ. Женщины носят длинное верхнее платье — сюрко, узкое в талии, с широким декольте и характерным длинным подолом, что заставляет носить его, приподнимая передний край, открывая при этом нижнее платье, часто контрастное по цвету. Ссылаясь на А. Барвенкову, авторы «Жаночага касцюма на Беларусі» подтверждают существование бургундской моды на землях Великого княжества Литовского [9], что можно обосновать торговыми и матримониальными связями с Западной Европой. Но мы можем наблюдать и отличительные черты этого костюма от западноевропейской моды — например, в женском костюме, вопреки европейской моде, на рогатый чепец и генин, женщины изображены в сложном головном уборе, названным российским ученым Н. Кондаковым «тюрбаном». Однако объяснение такому нехарактерному как для древнерусской, так и для западноевропейской моды убору следует искать не в восточных аналогиях, а в менталитете народностей, населявших Великое княжество Литовское, в котором женщины, даже высокого социального статуса, не мыслились с непокрытыми волосами. На миниатюрах Радзивилловской летописи, где присутствует княгиня Ольга, мастер считает настолько важным перерисовку княжеского венца на покрывало мафорий, что изменяет предыдущее изображение, зачастую деформируя форму, но утверждая через эту деталь приоритет женского головного убора.

Подтверждение тому находим и в более поздних источниках: королева Бона Сфорца, изображенная на раннем портрете с непокрытой головой с волосами, убранными в сетку, по итальянской ренессансной моде того времени, на более позднем портрете изображена уже в покрывале, закрывающем волосы и отчасти подбородок. Данная деталь соответствует нерушимому обычаю полностью прятать волосы под головным убором. И даже позднее, когда женщины, приближенные к королевско-

му двору, перешли на европейский придворный костюм, они не осмеливались ходить с непокрытой головой. Например, Барбара Радзивилл, уроженка Великого княжества Литовского, на портрете изображена в берете, который носила поверх жемчужного чепца, полностью закрывавшего волосы, — данный способ ношения берета более нигде, кроме Польши и Великого княжества Литовского, в Европе не встречался [9].

Конечно, точного свидетельства тому, что костюм, изображенный на миниатюрах Радзивилловской летописи, является реалией материальной культуры Великого княжества Литовского, мы не найдем, однако и голословная данная теория не является, так как ментальность народа не складывается в одночасье — это процесс поступательный и определяющийся из множества составляющих. Именно таким элементом картины мира средневекового представления о роли женщины и ее внешнем облике и является головной убор, изображенный на миниатюрах Радзивилловской летописи и напоминающий белорусскую намитку, прообраз которой мы можем найти еще на миниатюре «Изборника Святослава».

Характерным для западноевропейской моды является костюм герольдов, появляющихся неоднократно в миниатюрах на определенном отрезке летописи: двуцветное верхнее одеяние, при этом можно предположить геральдическую направленность цветовых сочетаний костюма.

**Заключение.** В ходе анализа художественного языка миниатюр и средств художественной выразительности, в совокупности определяющих его поэтику, найдена взаимосвязь тематики, сюжетов событий с художественным языком миниатюр. Несмотря

на лаконичность, символизм, атрибутивность элементов художественного языка миниатюр, миниатюристы находили необходимые средства для достижения выразительности художественного образа. При этом все называемые исследователями предыдущих поколений «заимствования» вполне укладываются в схему белорусского средневекового искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шахматов, А. А. Н. П. Лихачев: «Палеографическое значение бумажных водяных знаков» / Критический отзыв А. А. Шахматова. — СПб.: Типография императорской академии наук, 1900. — 22 с.
2. Амосов, А. А. О пространственном построении миниатюр Радзивилловской летописи / А. А. Амосов // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма: сб. ст. // АН СССР, Сиб. отд-е, Ин-т истории, философии и филологии; отв. ред. Д. С. Лихачев. — Новосибирск: Наука. Сиб. отд-е. 1990. — С. 89–101.
3. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. — М.: Искусство, 1977. — 264 с.
4. Арциховский, А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник / А. В. Арциховский. — Томск — М.: Водолей Publishers, 2004. — 352 с.: илл.
5. Подобедова, О. И. Миниатюры русских исторических рукописей: к истории русского лицевого летописания / О. И. Подобедова. — М.: Наука, 1964. — 286 с.
6. Кондаков, Н. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи / Н. Кондаков // Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись. II. Статьи о тексте и миниатюрах Рукописи. — СПб.: Изд. ОЛДП, СХVIII, 1902. — С. 115–127.
7. Февр, Л. Чувствительность и история / Л. Февр / Бои за историю: сб. ст. / пер. А. А. Бобовича [и др.]. — М.: Наука, 1991. — 629 с.
8. Барвенава, Г. Пра што могуць расказаць мініяцюры Радзівілаўскага летапісу / Г. Барвенава // Мастацтва. — 2002. — № 7–8. — С. 37–38.
9. Белявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Белявіна, Л. В. Ракава. — Мінск: Беларусь, 2007. — 351 с.: іл.

*Поступила в редакцию 26.10.2011 г.*



## Иллюстрации к статье О. Ф. Таланцевой



Рафаэль. Афинская школа.



Микеланджело. Сотворение Адама.



Э. Делакруа. Ладья Данте.



П. Пикассо. Семейство странствующего гимнаста.



П. Сезанн. Пьеро и Арлекин.



Ж.-А. Ватто. Жиль.

УДК 75.04

## Образ творца и творчества в изобразительном искусстве: ОПЫТ САМОПОЗНАНИЯ

© Таланцева О. Ф.

*Белорусский государственный университет, Минск*

*Первые попытки художественно-образного осмысления творчества и творческой деятельности очевидны уже в древних пластах искусства. Для эпохи Возрождения характерен настоящий культ творчества и творческой личности: художник сам стал ощущать себя творцом, а в своем творении видеть содержание собственных мыслей, чувств и эмоций. Это нашло отражение в автопортретах художников. Но мастера Возрождения проецировали себя, свои черты и на вымышленные персонажи — христианских святых, героев античных мифов и даже на реально существующие исторические личности.*

*Другим периодом, где сферой пристального внимания художников является сфера творчества, становится искусство романтизма. Искусство мыслится художниками-романтиками не просто как инструмент познания, а как способ постижения «высших истин» духовного бытия человечества, недоступных другим сферам познания. Продолжателями идей романтизма в осмыслении роли творца и творчества становятся во многом символисты конца XIX — начала XX вв.*

**Ключевые слова:** образ, творчество, художник, изобразительное искусство, автопортрет.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 31–39)

## Image of creator and his works in fine arts: self-cognition experience

© Talantseva O. F.

*Belarusian State University, Minsk*

*First attempts of artistic and image understanding of creative work and works are evident already in ancient layers of art. The Renaissance is characterized by a real cult of creativity and creative personality: the artist came to understanding himself a creator and seeing the content of his own ideas, feelings and emotions in his works. This was reflected in artists' self portraits. The Renaissance artists though projected themselves, their features onto imaginative characters — Christian saints, heroes of antique myths and even existing historical personalities.*

*Another period, where the sphere of creative work is paid great attention to by artists, is the art of Romanticism. Artists — romanticists consider art as not just an instrument of cognition but as a way of understanding "supreme truths" of spiritual being of mankind which are beyond the understanding by other spheres of cognition. Late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century symbolists to a great extent continued the ideas of Romanticism in understanding the role of a creator and his work.*

**Key words:** image, works, artist, fine arts, self portrait.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 31–39)

**Н**а протяжении длительного периода развития искусства художники в своем творчестве выражали и отстаивали самые различные ценностные установки своего времени. Но периодически в истории художественной

культуры наступали моменты, когда осмысление судеб искусства и собственного творчества становилось жизненно важным для самих творцов. Подобная необходимость наступала в переходные периоды при смене худо-

---

Адрес для корреспонденции: Белорусский государственный университет, г. Минск — О. Ф. Таланцева

---

жественных парадигм, которые приводили, в свою очередь, к смене устаревших образных систем, авторитетов и теорий в области искусства. В осознании его новых целей, как правило, практика опережала теоретическую мысль. Эстетик М. С. Каган дает этому следующее объяснение: «... именно сфера искусства, — пишет философ, — располагает такими познавательными возможностями, каких нет у теоретического дискурса, — во-первых, потому, что духовное содержание бытия человека не поддается, во всей его реальной полноте и целостности, научно-теоретическому познанию, методология которого исторически сложилась в процессе исследования материального мира, природы, тогда как искусство обладает необходимыми средствами для достижения иной цели — познания жизни духа во всей ее реальной конкретности, недоступной в этом своем экзистенциальном качестве аналитической мысли» [1, с. 10].

Цель статьи — выявление особенностей отображения темы творчества и творца на разных этапах развития искусства.

**От истоков художественно-образного осмысления творчества до Ренессанса.** Первые попытки художественно-образного осмысления творчества и творческой деятельности можно уже наблюдать в древних пластах мифологии и искусства. Но как в древнем, так затем и в средневековом искусстве талант создателя художественного творчества считался даром богов, а сам он мыслился в качестве проводника их божественной креативной силы, воплощаемой в произведениях литературы и искусства. Поэтому значимость самого творца часто уходила на второй план. Тем не менее, следует отметить, что среди портретов людей, запечатленных древними греками, преобладающими все-таки были образы философов, ученых, деятелей искусства.

Первая эпоха, для которой характерен настоящий культ творчества и творческой личности, — это эпоха Возрождения, когда художник сам стал ощущать себя творцом, а в

своем творении видеть содержание собственных мыслей, чувств и эмоций. Для эстетических трактатов и произведений искусства этого времени характерно представление о личности художника как о существе с беспредельными творческими возможностями. В результате рефлексия по поводу творчества, а вместе с тем и интерес к личности художника пронизывают не только философскую мысль этого времени, но и находят заметное отражение в образах искусства.

Прежде всего это тема нашла свое яркое воплощение в таком жанре, как автопортрет. Его появление и широкое распространение в искусстве Возрождения было несомненным свидетельством интереса художника к себе как личности и в первую очередь — как артистически-творческой личности. Автопортрет в этом качестве становится средством самопознания. Таких автопортретов эпоха Ренессанса оставила множество. По сути, каждый большой художник считал своим долгом в том или ином виде запечатлеть себя, оставить свое лицо в памяти потомков. Как правило, образы художника, запечатленные в подобных автопортретах, отличает чувство собственного достоинства и самоуважения. Необходимо также отметить, что, создавая автопортрет и занимаясь при его написании изучением себя, своих внешних данных и внутренних характеристик, художник порою до такой степени увлекался собой, что в портретах другого человека, который ему позировал, сообщает исследователь И. Е. Данилова, узнавали часто не только черты изображаемой модели, но и черты самого художника [3, с. 207]. Леонардо да Винчи даже сетовал по этому поводу: «Величайший недостаток живописцев делать большую часть лиц похожей на их мастера» [5, с. 111]. Впрочем, в знаменитом портрете Моны Лизы (Джоконды) Леонардо да Винчи многие видят черты самого художника.

Но эпоха самопознания нашла себя не только в портрете. Многие мастера Возрождения проецировали себя, свои черты и на вы-

мышленные персонажи — христианских святых, героев античных мифов, литературные персонажи и даже на реально существующие исторические личности. Особый интерес в этом отношении вызывает известная фреска Рафаэля «Афинская школа», где в образах античных философов и ученых запечатлены три самых знаменитых на то время и прославленных уже при жизни художника эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело и сам Рафаэль. Леонардо да Винчи здесь предстает в образе Платона, Микеланджело — в облике сидящего на переднем плане Гераклита, в группе астрономов Рафаэль написал самого себя.

Изображение этой великой троицы художников-гениев в образах прославленных афинских мудрецов, запечатленных среди других не менее знаменитых античных философов, математиков и астрономов, таких, как Аристотель, Сократ, Пифагор, Евклид, Диоген, Птолемей и др., вряд ли можно назвать случайным. Хотя логичнее, на первый взгляд, было бы изобразить художников в кругу античных поэтов во фреске «Парнас», размещенной тут же по соседству, так как по роду своей деятельности они ближе к поэтам, нежели к философам и ученым. Но изобразительное искусство в эпоху Возрождения как раз и претендовало на статус науки и философии, а сами художники и зодчие — на статус ученых и философов. По мнению самого авторитетного художника Ренессанса, Леонардо да Винчи, известного современникам не только творческими достижениями в области искусства, но и своими изобретениями и теоретическими трактатами, зрительное впечатление художника складывается на основе умозрительного анализа и визуального наблюдения, то есть на основе научного и художественного опыта, а потому живопись мыслится им как инструмент и художественного, и научного познания. Более того, творчество художника и зодчего, по утверждению Леонардо, и есть единственно подлинная наука, поскольку

художник способен преобразовать все сущее в гармонию высшего порядка [5].

Можно утверждать, что в знаменитой фреске Рафаэля языком живописи выражено основное кредо эпохи Возрождения, по которому изобразительному искусству и архитектуре отводился не только статус искусства, но и науки и философии. Именно такими представлениями в осознании роли художественного творчества и творца, бытовавшими в теоретической мысли и практике художников эпохи Возрождения, руководствовался Рафаэль, создавая монументальную работу, значительную и по своим масштабам, и по художественным достижениям, с целью донести как до современников, так и до далеких потомков художественное кредо своей эпохи, а также указать на те знаки уважения и почитания со стороны современников, какими были окружены изображенные здесь художники, получившие славу еще при жизни.

Рассматривая эпоху Ренессанса в рамках представлений мастеров искусства о себе и собственном творчестве, отметим также, что художники этого времени приравнивали сам творческий процесс, в первую очередь процесс создания художественного образа, к Божественному акту сотворения мира, а потому втайне осознавали себя демиургами. «Божественное в нас находится благодаря силе преобразованного ума и воли», — писал Джордано Бруно [2, с. 68]. Именно в этом качестве мыслил себя Микеланджело при создании своих знаменитых фресок плафона Сикстинской капеллы «Сотворение мира», вступая в соревнование с самим Создателем. Практически никого не подпуская к своей работе, один, за короткий срок он создает огромное количество фресок, работая над образами «Сотворения мира» с не меньшей страстностью и упоением, как некогда сам Господь, творивший Мироздание, Землю и человека. «Редко когда самой природе дано произвести на свет что-либо вполне законченное и во всех отношениях совершенное», — писал о произ-

ведениях своих современников Ж. Б. Альберти [1, с. 178]. Эти строки, написанные им до создания фресок «Сотворение мира», еще в большей степени относятся к этой работе Микеланджело, чье произведение своей дерзновенностью стало выражением беспредельной духовной мощи творческой личности.

**Тема личности творца в искусстве романтизма.** Другим периодом в истории искусства, где сферой самого пристального внимания художников становится преимущественно сфера творчества, — это искусство романтизма. Тема личности творца и творческих проблем является едва ли не центральной для романтиков. Искусство ими мыслится не просто как инструмент познания, а как способ постижения «высших истин» духовного бытия человечества, недоступных другим сферам познания — философским и научным. Образы художественного творчества, по представлениям романтиков, приоткрывают перед человеком завесу его идеального существования, способствуя тем самым совершенствованию и его самого, и мира в целом. Именно в этом виделось им исключительное значение искусства.

Соответственно новым воззрениям на художественное творчество переменялся и взгляд на самого творца, его роль в жизни общества и положение среди людей. Художник мыслится романтиками как творец новой художественной реальности, которая выше действительности. В этой связи романтизм, а вслед за ним и весь XIX век, поднял художника на недостижимую высоту, увидев в нем пророка, «властителя дум», способного открывать человечеству новые духовные истины и вести за собой. Такое представление о творческой личности наделяет ее особой миссией и огромной ответственностью за судьбы мира и человечества. Принятие на себя и понимание этого неизбежно делало творца трагической фигурой.

В связи с новым осознанием роли художника творец — поэт, композитор, музыкант, ар-

тист, живописец — делаются едва ли не главными героями портретного искусства. Для художника-романтика создание образа творческой личности в портрете и автопортрете является наиболее прямым способом познания и самопознания, поэтому не удивительно, что именно в их искусстве расцветают эти жанры. Отметим, что в портретном творчестве романтизма запечатлены практически все выдающиеся современники в области искусства и литературы. Особенностью этих образов является их сосредоточенность на таких характеристиках личности, свидетельствующих об ее исключительности и неординарности, что приподнимает ее над тривиальностью основной массы людей.

Еще одна яркая черта, которая выделяет романтический образ творческой натуры, — жажда самораскрытия. В середине XVIII века Ж. Ж. Руссо подверг секуляризации идею церковной исповеди, которая традиционно мыслилась как покаяние перед Богом за совершенные грехи. Французский философ дает новое истолкование покаяния и начинает рассматривать его как акт чисто человеческого поведения, совершаемого не для Бога, а для себя самого и своих собратьев. С этими новыми представлениями об исповеди и покаянии, их новым содержанием рождалось совсем иное их переживание человеком, сопряженное с желанием раскрыться и исповедоваться уже не Богу, а ближнему своему, «другому», другу, близкому человеку, ища у него понимания и сочувствия. В этой связи в европейской культуре возникает не только особого рода эпистолярное искусство — искусство письма-исповеди, в котором раскрываются самые сокровенные чувства и мысли пишущего, но и новый портрет. В таком портрете изображалось не отчужденное от мира «социальное лицо», каким человек предстал в парадных портретах барокко и классицизма, связанный со своим окружением целым рядом условностей, а свободная, открытая личность, соединенная с другими людьми человеческими отноше-

ями — искренней дружбой и любовью. Для романтика понять кого-либо — значит внутренне переместиться в чужую жизнь, чужое сознание, чужую судьбу, ощутить их как свою собственную.

Кроме того, художников-романтиков отличала острая тоска по себе подобной, родственной душе, наделенной даром творчества, равного по духу и мироощущению своему собственному. В этом отношении романтизму была свойственна особая отзывчивость и открытость не только по отношению к другой личности, но и к другому творчеству, связи с которым художники-романтики искали повсюду — в далеком и не очень далеком прошлом, а также в работах своих современников.

Так, уже в раннем периоде своего творчества глава французской романтической школы Э. Делакруа обращается к произведению Данте «Божественная комедия» и работает над живописным полотном «Ладья Данте», создавая полные эмоционального напряжения и драматического звучания образы самого Данте и сопровождающего его античного поэта Вергилия. Здесь следует, однако, отметить, что представители романтизма видели истоки драмы творческой личности не столько в конфликте художника с социумом — ведущей теме реалистического направления в искусстве и литературе, сколько в самой специфике творческого сознания, которая делает художника «непохожим» на среднюю массу людей, что являлось первой причиной отчуждения его от этой массы. Именно сам творческий дар художника, его обостренная восприимчивость окружающих его людей и природы являлись источником его трагического существования в мире. Такой подход Э. Делакруа к осознанию творческого дара нашел свое выражение в его литографических сериях, в образах литературных персонажей и сюжетах, взятых им из произведений У. Шекспира, И. В. Гете, Дж. Байрона, В. Скотта. В одной из своих литографий он и себя изобразил в образе Гамлета. В работе «Овидий сре-

ди скифов» в лице поэта-изгнанника Овидия он передает трагическое чувство одиночества творца, вынужденного жить на чужбине, которое остро ощущали сами романтики, даже не покидая пределов собственной страны.

Продолжателями идей романтизма в осмыслении роли творца и творчества становятся во многом символисты конца XIX — начала XX в., осознавая творчество как некий мистический акт, мистическое прозрение и откровение. Так же, как для романтиков, искусство для них обретает особую самоценность, они считают его, по выражению О. Уайльда, выше и первичнее жизни. Что касается самого творца, в нем видится личность, в которой внешнее художественное видение сливается в единое целое с ее интенциональными глубинами.

#### **Образ творца в искусстве рококо.**

В европейской культуре взгляд на творчество как на серьезную деятельность органически сливался с представлением о нем как об эстетической игре. Уже романтиками было возведено в закон право художника на игру — образами, их смыслами и значениями. Искусство в рамках таких установок понималось и как отражение серьезного начала жизни, и как игра в жизнь. И то и другое в сфере искусства диалектически связывалось между собой, но в разных пропорциях. В некоторые периоды развития искусства игра становилась доминирующим способом выражения образов искусства. Особенно отчетливо игровое начало проявилось в стиле рококо. Причина этого заключалась в том, что данный стиль существенным образом формировался под эгидой мировоззренческих представлений и установок французской аристократии на исходе ее исторической роли: осознание ухода аристократии с исторической арены маскировалось уходом от реальности и созданием иллюзорного мира, расположенного в царстве вечной молодости и непринужденного веселья. Чувственное наслаждение жизнью, фривольность и легкость отношений, игра и театрализация

этикета — вот основные черты, определявшие поведение ее представителей, которые не только влияли на их повседневное бытие, но и на искусство, их обслуживающее. Собственно говоря, в эту эпоху игровому началу и театрализации были подвергнуты не только поведение, быт дворян, сфера искусства, они находили себя в планировке аристократических усадеб, декорировании их интерьеров, искусстве ландшафта и во многом другом. Воистину слова древнеримского комедиографа Теренция, начертанные на фасаде шекспировского театра «Глобус»: «Весь мир лицедействует» — стали знаменем не столько шекспировского времени, сколько XVIII века, где все и всё было вовлечено в игру.

Чувственная прелесть человеческих отношений, не скованная рамками внешних приличий, в сочетании с игривой легкомысленностью и ироничностью влечет и художников рококо. Все это изображалось в их живописи, в сценах праздной куртуазной жизни галантных кавалеров и кокетливых дам, в бесчисленных праздниках любви, пастушеских идиллиях, мифологических сюжетах, полных эротики, бесконечного флирта и безудержной страсти.

В связи с новым образным постижением мира и новым языком искусства меняется и роль художника. Создавая в своих творениях игровое бытие людей, он сам включается в игру, показывая, что сама жизнь, человеческое общение, любовь, само творчество — есть увлекательная игра. Творчество, понимаемое как игра, и образы искусства с ярко выраженными признаками театральности не могли не вызвать интереса к самому творцу. И нет ничего удивительного в том, что в искусстве рококо этот образ нашел себя в изображениях самого театра, который и есть в первую очередь мир игры, так как выступление актера на сцене от начала до конца пронизано ее духом. Именно театр в его высоком и истинном значении во все времена являлся многозначным, переменчивым, вечно играющим миром лиц и

масок. Кроме того, стиль рококо с его игрой и театрализацией стал своеобразной формой протеста, являя в своих образах вызов классицизму с его нормативностью и жесткой рациональностью.

Обращение к теме театра и образам актеров свойственно было многим живописцам этого периода. Но в искусстве XVIII века, века театра и игры, не мог не появиться художник, в творчестве которого мир театра стал одной из ведущих его тем. Это французский художник Ж. А. Ватто. В его театральных работах, в изображениях театральных сцен открывается целый спектр тончайших душевных состояний актеров, подчеркнутых изящной выразительностью их поз, мимики и жестов.

Если в реальной жизни люди играли, надевали на себя маски галантных кавалеров, жеманниц и капризниц, на сцене живописного театра Ватто актеры как раз и избавлялись от актерской позы, театральной аффектации и искусственного жеста. Иллюзорной оставалась жизнь, в которой все лицедействовали, в театре Ватто все становилось подлинным и серьезным. Чувства и мысли, которые в жизни скрывались под маской, в его театре приобретали поэтическую тонкость и наделялись какой-то недосказанностью. Особенно в этом отношении привлекает к себе внимание его работа «Жиль». Есть множество гипотез, касающихся происхождения и назначения данной работы. Многие считают, что это вывеска для театра, афиша к какому-нибудь спектаклю. Но как бы там ни было, перед нами совершенно исключительное полотно, на котором запечатлен образ задумчивого, мечтательного, хрупкого Жилия-Пьеро — грустного французского клоуна. В глубине, где-то внизу, изображены еще другие персонажи, чтобы точно указать на то, что сам Жиль находится на театральной сцене. Сама фигура главного персонажа, возвышаясь там в одиночестве, практически полностью скрыта под театральным костюмом. Его руки безвольно опущены, глаза — вопрошающе и печально смотрят на

зрителя. Этот образ замечателен прежде всего тем, что в Жиле художник словно бы передает то редкое актерское умение — держать паузу на сцене. Собственно, все актеры Ватто — люди с сомкнутыми устами, погруженные в молчание.

Образы театра дель арте — Пьеро, Арлекин, Коломбина и др. — навсегда утверждаются в европейском искусстве и становятся на протяжении всех последующих столетий своеобразными знаками и символами не только театрального мира, а творчества вообще. Неслучайно еще Ф. Шлегель пояснял суть иронии на примере «итальянского буффо» — творческой «буфоннады» как яркого примера игрового начала искусства, игровой свободы воображения художника, воплощаемого в его творчестве.

В последующие периоды развития изобразительного искусства особую популярность эти образы приобретают в произведениях художников конца XIX — начала XX в. Театр масок и цирк (клоуны, марионетки, арлекины, коломбины) неизменно привлекают внимание художников возможностью игрового, ироничного постижения новых явлений жизни, но в первую очередь их появление связано с постижением новых явлений в сфере искусства. Ни один крупный художник этого времени, по сути, не обошел эти образы в своем творчестве.

Именно в рамках таких представлений раскрывается основной смысл живописного полотна П. Сезанна «Пьеро и Арлекин», написанного в 1888 г. Его главными героями являются уже знакомые персонажи итальянского театра дель арте. Со дня своего создания эта картина с такой же необъяснимой притягательностью привлекала к себе внимание зрителей, как знаменитый «Жиль» А. Ватто. Но образы театра дель арте здесь изменились. Если Ватто, изображая своих актеров, хотел показать их без какой-либо театральной аффектации, в фигурах Пьеро и Арлекина появилось уже что-то неуловимо искусственное. Их позы и жесты в чем-то, что не сразу можно за-

метить и осознать, напоминают движения марионеток, кукол, подвешенных на нитях, натянутых рукой кукольника. При этом один из них, Арлекин, подчиняясь руке кукольника, твердой поступью идет впереди, походка другого, Пьеро, остается еще неуверенной, так как неведомый кукольник не натянул должным образом свои нити, а потому движения этой куклы остаются до конца неуправляемыми. Сами образы Пьеро и Арлекина до сих пор несут в себе черты какой-то недосказанности и таинственности, так же, как остается загадочным и сам замысел художника: являются ли эти изображенные на сцене персонажи реальными актерами или куклами-марионетками? По крайней мере, само желание задать этот вопрос и одновременно невозможность найти на него ответ становятся знаком того, что в театральном мире и мире как таковом стало что-то неуловимо меняться.

**Театральная тема в искусстве.** Театральная тематика становится ведущей в живописных и графических произведениях А. Тулуз-Лотрека. Но его театральные персонажи уже мало похожи на героев классического театра, как и сам театр. Шансонье и танцоры, образы которых он запечатлевает в своих работах, выступают на сцене различных кабаре, кафе-шантанов и других увеселительных заведений, во множестве появившихся в конце XIX века и имевших незатейливый репертуар номеров с отчетливо выраженной развлекательно-эротической направленностью. Эти публичные зрелища посещает и новый по своему социальному составу зритель со своими эстетическими запросами и вкусами. Сюда он приходит прежде всего развлечься, забыть от тягот жизни, понимая под развлечением удовлетворение самых неприхотливых эстетических потребностей. В произведениях Тулуз-Лотрека появляется и образ нового зрителя, который предстает у него, как и выступающие на сцене, не в романтически-возвышенном ключе, что свойственно было А. Ватто, а в состоянии полной чувственной свободы, чем-

то напоминая уже участников древних дионисийских оргий. Для создания этих образов Тулуз-Лотрек использует язык иронии и гротеска. В результате образы его персонажей предстают то легкомысленно-безобидными, то отталкивающе-шаржированными, но всегда они исполнены с блеском и артистической виртуозностью.

Именно с этого времени в сфере искусства начинает постепенно размываться и таять ореол творца, закрепивший за ним роль пророка и исключительной личности, возвышающий его над остальной массой людей. Подобное отношение к нему оставалось и в рамках таких направлений, как реализм и символизм. И лишь к концу XIX века данное отношение к творцу постепенно начинало угасать. В нем все чаще стали видеть обыкновенного человека.

В связи с изменением смысловых ориентиров в отношении творческой личности в театральных сюжетах изобразительного искусства также начинают фиксироваться новые образы. «Героев» и «героинь» здесь стали теснить второстепенные «служители муз» — разного рода участники театральной «массовки»: хористки, балерины кордебалета, исполнители буффонадных инсценировок, а также актеры цирка: клоуны, фокусники, акробаты, жонглеры и т. п., появляющиеся в многочисленных живописных и графических работах художников конца XIX — начала XX в.

За новыми театральными образами следует и образ публики, диктат вкусов которой интенсивно стал ощущаться с конца XIX в. В своем особом драматическом обличье эта тема зазвучала в творчестве бельгийского художника-символиста Дж. Энсора как тема отчуждения творца и толпы.

Художник создает целую серию работ на эту тему, где образ толпы у него облекается в гротескный образ людей в злобещих уродливых масках. Такая «маскарадная масса» окружает, например, его самого в «Автопортрете с масками». Этот автопортрет, безусловно, наве-

ян известной работой И. Босха «Несение креста», где Христос, несущий крест, показан в толпе людей с отталкивающими физиономиями убийц, похожими на маски, олицетворяющими все худшие пороки человечества. Только Христос и Вероника здесь без масок, но и они изображены с закрытыми глазами, словно не в силах взирать на окружающую их мерзость. В собственном автопортрете Энсора среди жутких масок-личин можно также увидеть только одно человеческое лицо — лицо самого художника.

В других работах при обращении к этой теме Энсор напрямую отождествляет себя с Христом. В композиции «Ессе homo» он изобразил себя в окружении глумящихся критиков, проецируя собственное страдание на евангельский образ. В другом своем полотне, огромном по своим размерам и по количеству изображенных там персонажей, «Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1888 г.» (художник подчеркнуто привязывает события происходящего к современности и к своему родному городу, где он живет) — в лике Христа также достаточно зримо проступают черты самого художника. Все пространство картины здесь плотно заполнено маскарадной толпой — людьми в символизированных масках, которые стали в художественном творчестве Энсора проявлениями человеческой безликости, нетерпимости, душевного уродства. Но только в этом огромном людском муравейнике трудно заметить самого Христа. Гигантская масса людей поглотила и растворила его в себе. «Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее, — пишет Х. Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс». — Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать отверженным. И ясно, что «все» — это еще не все. Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой» [6, с 311]. Энсор — один из первых художников, которые на такой трагической ноте выразили новое положение творческой личности

в культуре своего времени, используя традиционные символы театра масок как символы артистического мира и художественного творчества в целом.

Эти символы становятся также излюбленными в живописи П. Пикассо. К ним художник обращается на протяжении всего своего творчества, но его розовый период целиком и полностью посвящен этой теме. Самой яркой работой этого периода становится картина «Семья странствующего гимнаста», пронизанная чувством глубокого одиночества и отрешенности, возникающим из странного сочетания костюмированных персонажей и окружающего пустынного пейзажа. В костюме Арлекина узнаваем сам автор, в костюме циркового клоуна — его друг, поэт Аполлинер. Рядом изображены другие артисты — также в театральных костюмах. В остальных работах розового цикла бродячие актеры, как правило, изображаются небольшими группками в каком-то пустынном безбрежном пространстве, тесно жмущимися друг к другу в поисках тепла, физического и духовного; они понимают, что в этом холодном мире поодиночке не выжить. Это маленькое братство товарищей по ремеслу и есть та обетованная земля, где еще может найти себе место артист. Только эта ро-

зовая обетованная земля Пикассо, приютившая сообщество артистов, затерялась в абсолютно безлюдном мире.

**Закключение.** В кратком обзоре статьи мы попытались обозначить проблемы, связанные с темой познания и самопознания творческой личности, остановившись на периоде Нового времени. Что касается искусства XX — начала XXI в., творчество художников этой эпохи развивалось в рамках иных парадигмальных установок, а потому тема творчества и творческой личности в образах изобразительного искусства требует дальнейшего специального исследования

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альберти, Л.Б. Десять книг о зодчестве / Л.Б. Альберти. — М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1935. — Т. 1. — 792 с.
2. Бруно, Дж. О героическом энтузиазме / Дж. Бруно. — М., 1997.
3. Данилова, И.Е. Искусство средних веков и Возрождения / И.Е. Данилова. — М.: Искусство, 1984. — 390 с.
4. Каган, М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства / М.С. Каган. — СПб.: Logos, 2003. — 320 с.
5. да Винчи, Леонардо. Книга о живописи / Леонардо да Винчи. — М., 1934.
6. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1991.

*Поступила в редакцию 25.10.2011 г.*

УДК 792.023:75(476.5)

## Мова абстракцыі і метафарычная вобразнасць у творчасці Аляксандра Салаўёва

© Цыбульскі М. Л.

*Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск*

*Артыкул прысвечаны выяўленню асноўных тэндэнцый у развіцці абстрактнага мастацтва другой паловы XX стагоддзя, прычын папулярнасці абстракцыі ў СССР у 1960–1980-я гады, а таксама аналізу мовы абстракцыі і метафарычнай вобразнасці ў творчасці Заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, выдатнага мастака, духоўнага настаўніка многіх віцебскіх творцаў Аляксандра Салаўёва.*

*Вядомы ў беларускім мастацтве перш за ўсё як мастак тэатра, ён шмат гадоў свайго жыцця прысвяціў вольнай творчасці, якая не мела прыкладнага характару. Асноўную большасць сярод напісаных ім станковых кампазіцый складаюць палотны, у якіх дамінуючай мовай становіцца абстракцыя.*

*У артыкуле таксама прааналізаваны асаблівасці метафар, якія вызначаюць асноўную сутнасць вобразнасці ў творах А. Салаўёва, а таксама прынцыпова важныя для творчасці мастака тэмы і праблемы, да якіх ён звяртаўся ў розныя гады.*

**Ключавыя словы:** абстракцыя, метафара, мастацкая мова, мастацкі вобраз.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 40–48)

## Language of abstraction and metaphorical imagery in the works by Alexander Salauyeu

© Tsybulski M. L.

*Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

*The article is devoted to finding out basic tendencies in the development of abstract art of the late XX century, reasons of the popularity of the abstraction in the USSR in 1960-ies 1980-ies as well as the analysis of the language of the abstraction and metaphorical imagery in the works by Honorable worker of arts of the Republic of Belarus, outstanding artist, spiritual tutor of many Vitebsk painters Alexander Salauyeu.*

*Known in Belarusian art first of all as a theatre artist he devoted many years of his life to free work which didn't have any applied character. Bigger part of his easel painting compositions is made up by canvases in which abstraction dominates.*

*The article also analyzes peculiarities of the metaphors which are the essence of the imagery in the works by A. Salauyeu as well as principally important for the work of the artist subjects and problems which he addressed in different years.*

**Key words:** abstraction, metaphor, artistic language, artistic image.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 40–48)

Аляксандр Аляксандравіч Салаўёў нарадзіўся ў 1926 годзе ў вёсцы Салоні Ленінградскай вобласці. У час Вялікай Айчыннай вайны спачатку сышоў у партызаны, а з 1944 года, знаходзячыся ў дзеючым войску, ваяваў на Карэльскім перашыйку, удзельнічаў у вызваленні Прыбалтыкі. Пасля вай-

ны вучыўся ў Ленінградскай вышэйшай мастацка-прамысловай вучэльні, скончыў Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут і ў 1965 годзе быў накіраваны на працу мастаком-пастаноўшчыкам ў Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа ў Віцебску. З 1978 года стаў яго галоўным мастаком.

---

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru — М. Л. Цыбульскі

---

Больш за 30 гадоў свайго жыцця Аляксандр Салаўёў прысвяціў тэатру, аформіў больш за 160 спектакляў. З 1973 па 1977 год узначальваў праўленне Віцебскага аддзялення Саюза мастакоў СССР. У 1982 годзе яму было нададзена званне «Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі».

Напружаная творчая дзейнасць — звыклы спадарожнік лёсу заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, выдатнага мастака, духоўнага настаўніка многіх віцебскіх творцаў Аляксандра Салаўёва. Яго творчы дух не мае ўзросту. Ён вольны і, здаецца, непадуладны яму самому... Гэта сапраўдны інстынкт творчасці, які не дае адпачынку яго душы, «напаўняе яго мозг» разважаннімі аб вечных і актуальных праблемах быцця, увесь час скіроўвае мастака да новых пошукаў і эксперыментаў у розных сферах мастацкай дзейнасці. Магчыма, таму асоба гэтага творцы для культуры і мастацтва Віцебска і ўсёй Беларусі — знакавая.

Вядомы ў беларускім мастацтве перш за ўсё як мастак тэатра, Аляксандр Салаўёў, разам з тым, шмат гадоў свайго жыцця прысвяціў вольнай творчасці, якая не мела канкрэтнага прыкладнага характару. Асноўную большасць сярод напісаных ім падкрэслена станковых кампазіцый складаюць палотны, у якіх дамінуючай мастацкай мовай становіцца абстракцыя. Сапраўды, станковыя жывапісныя і графічныя творы А. Салаўёва — гэта тая асаблівая творчая галіна, дзе мастак ці не найбольш свабодны і шчыры. Але ж у савецкі час з-за абстрактнай накіраванасці, падкрэсленай інтэлектуальнасці яго творчасці і прыроджанага тэмпераменту Аляксандр Салаўёў лічыўся «махровым авангардыстам». Яго творы, як і працы шэрагу адкрытых дысідэнтаў, незалежна ад стылістычных і праграмных адрозненняў, былі падобныя ў адным: акрамя ўласнага сэнсу кожны твор нёс у сабе ненаўмысны пратэст, накіраваны супраць нівеліроўкі творчай асобы, супраць сапрэалістычнай зададзенасці творчасці.

Мэта артыкула — выяўленне і аналіз асноўных тэндэнцый у развіцці абстрактнага мастацтва другой паловы XX стагоддзя, аналіз асаблівасцей выкарыстання мовы абстракцыі і метафарычнай вобразнасці ў творчасці Заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, мастака Аляксандра Салаўёва.

Па сведчанні аднаго з біёграфістаў А. Салаўёва, яго блізкага сябра і таксама мастака Леаніда Анцімонава, у 1989 годзе Аляксандру Салаўёву ўдалося наведаць выставу вядомага рускага авангардыста Васіля Кандзінскага, што адкрылася на Крымскім вале. Менавіта жывапіс Кандзінскага, на думку Л. Анцімонава, моцна паўплываў на светапогляд А. Салаўёва і ўсю далейшую яго творчасць.

Нягледзячы на тое, што Аляксандр Салаўёў нарадзіўся роўна на 60 гадоў пазней за сусветна вядомага родапачынальніка абстрактнага мастацтва Васіля Кандзінскага, іх абодвух яднае фанатычная вера ў магутную эмацыянальную ролю колеру. Але калі В. Кандзінскі свядома ішоў у сваіх эксперыментах да чыстай абстракцыі, то рамантык па натуре А. Салаўёў свае абстрактныя і паўабстрактныя творы рабіў абапіраючыся на канкрэтную рэальнасць. Для Салаўёва, абстракцыя — гэта не толькі нейкая неспасцігальная «містыка прыроды», як пра гэта пісаў Кандзінскі [1], але яшчэ і мастацкая форма, здольная несці нейкі падтэкст.

**Абстрактнае мастацтва ў XX стагоддзі.** Трэба адзначыць, што ў XX стагоддзі абстрактнае мастацтва кардынальна змяніла погляд як на выяўленчае мастацтва ў цэлым, разуменне прыроды мастацтва, так і на месца творцы ў ім [2]. Па сутнасці, абстракцыя стала своеасаблівай квінтэсенцыяй поглядаў і філасофскіх пошукаў чалавецтва на працягу некалькіх апошніх стагоддзяў, прасторай, дзе сыходзіліся спрэчкі пра ўзаемадзеянне сэнсу і выявы. Імкненне да выражэння ірацыянальнага, прадметна невымоўнага, а галоўнае — адмаўленне ад рэалістычнай выявы, якая з пракаветных часоў была асновай

выяўленчага мастацтва, сталі вызначальнымі прынцыпамі абстракцыі. «Вынаходніцтва» новых мастацкіх прыёмаў абстрактнага жывапісу заклала падмурак для эксперыментаў і пошукаў, якія адкрылі новыя шляхі для далейшага развіцця розных відаў мастацтва.

Элементы абстракцыі можна заўважыць на розных этапах развіцця мастацтва, але абсалютная абстрактная форма выяўляецца ў выяўленчым мастацтве толькі ў XX стагоддзі. У гэты час абстрактны (нефігуратыўны) кірунак у сусветным жывапісе быў прадстаўлены разнастайнымі плынямі. Па сутнасці, усё сусветнае мастацтва XX стагоддзя аказалася прасякнута абстракцыяй як іншай тэорыяй творчасці, як філасофіяй і светапоглядам. «Чым значней выявіўся той ці іншы кірунак, тым больш упэўненасці, што ён ведаў сваю «абстракцыю». У нейкай ступені гэтая ўласцівасць — для гісторыка мастацтва — паказчык маштабнасці вызначанага «ізма», яго прэтэнцыёзнасці і жывучасці» [3, с. 126]. Як мастацкі кірунак абстрактнае мастацтва ў мінулым стагоддзі было прадстаўлена трыма самымі значнымі школамі — рускай, еўрапейскай і амерыканскай, якія, нягледзячы на адзінства фармальнай мовы, былі рознымі ў вызначэнні ўнутранай філасофіі творчасці.

Па вялікім рахунку, абстракцыя ў сваім развіцці прайшла складаны шлях ператварэння з жывапіснага метаду ў магутны мастацкі кірунак яшчэ ў першай палове стагоддзя. К часу завяршэння Другой сусветнай вайны прадстаўнікоў першай хвалі абстракцыі ўжо не было ў жывых: у сярэдзіне 1930-х–1940-х пайшлі з жыцця К. Малевіч, Р. Дэлонэ, Т. ван Дусбург, П. Мандрыян і В. Кандзінскі. На арэну выходзіць амерыканскі абстрактны экспрэсіянізм. Пасля Другой сусветнай вайны пачынаецца новы этап развіцця абстракцыі, на якім паступова змяняецца не толькі знешняе аблічча абстрактнага мастацтва, але і канцэпцыя стылю. З’яўляецца тэрмін «лірычная абстракцыя», а яе цэнтральнай ідэяй абвешчваюцца свабода і спантаннасць жэсту.

На захадзе пасля Другой сусветнай вайны абстракцыя як кірунак страчвае сваю актуальнасць, але пачынае развівацца ў СССР [4, с. 56]. Ні ціск таталітарызму, ні метадычная дыскрэдытацыя абстракцыянізму як «крайняй праявы фармалізму ў буржуазным мастацтве», ні адсутнасць тэорыі не перашкодзілі пашырэнню папулярнасці абстракцыі на ўсёй тэрыторыі былога Савецкага Саюза. Пры гэтым папулярнасць абстракцыі ў асяроддзі так званага пасляваеннага андэграунда была выклікана не столькі жаданнем нейкага палітычнага ці ідэалагічнага пратэсту, колькі своеасаблівай дэманстрацыяй пазіцыі, у аснове якой былі прынцыпы свабоды мастацтва і творчасці. Да таго ж мова лірычнай абстракцыі, дзякуючы сваёй эмацыянальнасці, насычанасці каларыстычнымі нюансамі, больш выразна, чым геаметрычная абстракцыя, падкрэслівала індывідуальнасць мастака.

У 1956 годзе ў Маскве праходзіць рэтраспектыўная выстава П. Пікаса, у 1957 — выставы замежных мастакоў у межах VI Сусветнага фестывалю моладзі і студэнтаў, а ў 1958 годзе — выстава польскіх абстракцыяністаў. Нягледзячы за жалезную заслону, інфармацыю пра заходнееўрапейскае і амерыканскае мастацтва на тэрыторыю СССР даносяць часопісы «Амерыка», «Польшча», «Studio», «Arts Magazine», «ARTnews» і іншыя.

Сінтэзаваўшы ў сабе ідэі авангарду пачатку XX стагоддзя, абстракцыя ў СССР у другой яе палове разам з тым адлюстроўвала рысы і свайго часу, выходзячы на якасна іншы ўзровень мастацкасці. Абстракцыя ў савецкай мастацкай прасторы пашырыла далягляды мастацкай свядомасці за межы штучна створаных эстэтычных прынцыпаў і, па сутнасці, стала больш чым проста стылем ці кірункам. Вызначальным у творчасці прыхільнікаў абстракцыі стала разуменне мастацтва як літургіі і ўсведамленне абстрактнага твора як своеасаблівага фармальна-вобразнага алгарытму. Канцэптuallyна абстракцыя 1960–1980-х гадоў

уяўляла ўжо вельмі складаную і шматпластовую з’яву. У параўнанні з даваенным беспрадметным жывапісам, які адчыняў новыя галіны, тэхналогіі і функцыі мастацтва, абстракцыя другой паловы стагоддзя развівае ўнутраную канцэпцыю мастацкага твора. Абстрактны жывапіс гэтага часу не пазбаўлены ўплываў фігуратыўнага мастацтва і для трансляцыі абсалютна дакладных ідэй выкарыстоўвае метафарычную і сімвалічную мову. Схільнасць пэўнай часткі творцаў да абстракцыі вымусіла гледачоў задавацца пытаннем пра тое, ці не варта разглядаць твор нефігуратыўнага жывапісу як спробу перадаць максімальна магчымы аб’ём інфармацыі» [5, с. 172].

Такім чынам, сярод прычын, якія сталі падставай для росту папулярнасці абстракцыі ў СССР у 1960–1980-я гады, былі наступныя: запатрабаванасць абстракцыі як метафарычнай мовы, здольнай да трансляцыі «невymoўных», метафізічных ідэй, аслабленне ідэалагічнага ціску, яркая і прыцягальная традыцыя авангарду, уплыў заходняга і амерыканскага абстрактнага экспрэсіянізму. Але абстракцыя ў творчасці рускіх і беларускіх мастакоў набыла своеасаблівы характар, не падобны на заходнееўрапейскія і амерыканскія ўзоры. Гэта была ўжо не проста «абстракцыя, у якой няма нічога акрамя жывапісу як такога» [6], яна аказалася напоўнена філасофскім сэнсам [7, с. 92]. Абстракцыя, трапіўшы ў рэчышча нонканфармізму, па сутнасці супрацьпаставіла сябе афіцыйнай савецкай эстэтыцы і стала праявай вальнадумства, што актыўна садзейнічала пошуку ўласных шляхоў творчай самарэалізацыі. І канешне ж, абстракцыя ў савецкім мастацтве не магла ўтварыць сабой нейкі рух, паколькі стваралася, як правіла, эрудзіраванымі мастакамі-адзіночкамі.

Прынцыпы і выяўленчыя магчымасці абстракцыі ў першую чаргу пачынаюць цікавіць мастакоў-афарміцеляў, дэкаратараў, мастакоў кнігі, сцэнографіаў, мастакоў прамысловасці (дызайнераў) не выпадкова, паколькі ў рэчышчы дадзеных відаў творчасці да аб-

стракцыі адносіліся больш паблажліва, чым у дачыненні да прадстаўнікоў традыцыйных станковых форм — жывапісу і графікі.

**Шлях да абстракцыі.** Для Аляксандра Салаўёва ўспрымальнасць вобразнага свету абстракцыі была закладзена яшчэ паветрам Латвіі, дзе прайшла пасляваенная маладосць мастака. «Праз Латвію прайшло маё знаёмства з сусветнай культурай, з новымі тэндэнцыямі ў мастацтве, якія я першпачаткова не шанавалі з-за сваёй неадукаванасці». І канешне ж, моцна паўплывала на фарміраванне светапогляду і каларыстычнага бачання А. Салаўёва дэкаратыўнае аддзяленне Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішчы імя В. Мухінай, якое мастак скончыў у 1965 годзе.

Прыезд А. Салаўёва ў Віцебск і пачатак працы ў коласаўскім тэатры па іроніі лёсу быў таксама злучаны з латвійскай тэмай, працай над сцэнаграфіяй для спектакля па п’есе п’эта Яна Райніса «Вей, ветрык!».

Тэмперамент Аляксандра Салаўёва, яго вялікая ўнутраная энергія мастака, скіраваная на творчасць, самавыяўленне і самаўдасканаленне, аказаліся сугучнымі мове і стылістыцы абстракцыі. З’яўленню абстракцыі і метафарычнай вобразнасці, безумоўна, садзейнічала таксама і тое, што А. Салаўёў падчас пошуку мастацкага рашэння спектакля ніколі не быў рабом «падрадкавага» перакладу драматычнага тэксту ў візуальныя канструкцыі, заўжды імкнуўся да індывідуальнага арыгінальнага прачытання і філасофскага асэнсавання зместу драматургіі. Прыступаючы да працы над афармленнем спектакляў, мастак кожны раз ствараў вялікую колькасць эскізаў, малюнкаў, імкнуўся ўлавіць сам дух адметнага драматургічнага твора, знайсці належную вобразную і эмацыйную асацыяцыю, каб з дапамогай яе досыць дакладна выразіць сутнасць п’есы. Менавіта падчас прамежкавага пошуку з’яўляліся кампазіцыі, якія хоць і былі выкліканы тымі ці іншымі разважанымі над будучым сцэнаграфічным рашэннем кан-

крэтнага спектакля, але не мелі да яго прамога дачынення.

Нягледзячы на тое, што падобныя кампазіцыі нярэдка першапачаткова задумваліся як рабочы матэрыял, іх адрознівала самадастатковасць вобразнага рашэння, мастацкая цэласнасць і завершанасць. Эксперыментам у станковым фармаце садзейнічае і тое, што А. Салаўёў заўжды быў вольны ў выкарыстанні выяўленчых матэрыялаў, ніколі не засяроджваўся на чысціні мастацкіх тэхнік. Пазбягаючы дэталізацыі, канкрэтызацыі выяўленчых элементаў, мастак імкнецца занатаваць рух і экспрэсію думкі. Нават прысутнасць постацяў у творах звычайна мае вобразна-сімвалічны, асацыятыўны ці ўвогуле знакавы характар. Праца над падобнымі жывапіснымі і графічнымі кампазіцыямі, па прызнанні мастака, дапамагала яму «пераадолець уласную інертнасць, штамп (...)» [8]. Разам з тым А. Салаўёў неаднойчы сцвярджаў, што работу ў тэатры і ў майстэрні ён падзяліць не можа: «Тэатр мяне выратаваў, дапамог застацца тым, кім я быў ад нараджэння. Мне не прыйшлося займацца жывапісам дзеля хлеба надзённага. (...) Не было б тэатра — не было б і жывапісу...».

Ужо ў ранніх творах мастака колер і лінейна-пластычнае рашэнне ўтвараюць гарманічную цэласнасць, адзіную вобразную прастору. Абстрактны метады ў творах А. Салаўёва злучае спантаннасць «жывапісу жэста» і ўнутраную інфарматыўную насычанасць і скіраваны на пошукі ўласнай сімвалічнай мовы. У творчасці мастака аказаліся своеасабліва пераплецены рысы лірычнай абстракцыі і выразнага вобразнага кантэксту. Пазбаўленыя фігуратыўнасці творы адлюстроўваюць не столькі нейкія глыбіні падсвядомасці, што было ўласціва для «псіхічнай імправізацыі» (тэрмін Паўля Клее) мастакоў-абстракцыяністаў пасляваеннай Амерыкі і Еўропы, колькі асабіста перажытае. «Мастак павінен быць шчыры ў першую чаргу перад сабой, — заўважае Аляксандр Салаўёў. — У мастацтве

хлусіць нельга ...». Ён перакананы, што «ў творчасці трэба давяраць інтуіцыі, быць як дзіця перад палатном».

Актыўны перыяд творчасці А. Салаўёва апынуўся на мяжы вопыту авангарду і новых постмадэрнісцкіх тэндэнцый. Прыцягальнасць лірычнай ці экспрэсіяністычнай абстракцыі для А. Салаўёва хутчэй за ўсё заключалася ў інтуітыўным характары творчасці. І разам з тым мастак меў патрэбу ў метафарычна-вобразнай напоўненасці зместу сваіх твораў. Жывапісныя і графічныя кампазіцыі А. Салаўёва нараджаліся недзе ў рэчышчы сімвалічнай і лірычнай абстракцыі, нярэдка злучаючы абстрактныя і фігуратыўныя элементы, апелюючы як да ўнутранага сузірання і разважання, так і да вольнага спантаннага жэста.

Для А. Салаўёва мастацтва — гэта заўжды споведзь, а пагружэнне ў яго прастору заўжды драматычная падзея. «Я і ў тэатры люблю трагічныя пастаноўкі, — адзначае ён. — Мастацтва — гэта не забава, яно заўжды недзе на мяжы, яно не можа быць без крыві, без болю...».

У сваіх творах А. Салаўёў імкнецца наблізіцца да «выразу невымоўнага». Адгэтуль і схільнасць мастака да канцэптуальнасці, метафарычна-філасофскага напаўнення вобразаў. І разам з тым ён не прыхільнік чыстых філасофстваванняў у жывапісе. Калі ў творчасці дамінуюць логіка і аналітычны падыход, нікага мастацтва не атрымаецца, перакананы А. Салаўёў, паколькі часам толькі інтуітыўна адчуваеш, «што не дайшоў да сваёй мэты і перапісваеш адну пляму па 10–15 разоў». «У творы глядача цікавіць не тое, колькі «розуму» там укладзена, а незразумелыя рэчы на ўзроўні падсвядомасці. Калі ўсё можна растлумачыць, тады няма мастацтва. Жывапіс для мяне — музыка колеру. Я любую думку знішчаю, пакуль не даб'юся гармоніі колеру» [9]. Сапраўды, у многіх творах Салаўёва відавочна прасочваюцца музычныя інтанацыі. Невыпадкова і падкрэслена музычныя тэмы

твораў сустракаюцца ў розныя гады — «Накцюрн» (1986), «Экспромт» (1995), «Накцюрн» (2011), «Імправізацыя» (2011) і інш. Некаторыя кампазіцыі мастака нават можна аналізаваць як нейкую музычную тканіну, якая мае ўласную эмацыянальную аснову. Ідэі пра сувязь абстракцыі ў жывапісе з музыкай і некаторымі тэорыямі фізічнай прыроды святла, як вядома, цягнуцца з XIX стагоддзя. Пра «музычнасць» шмат казаў і пісаў і В. Кандзінскі, прапануючы ствараць жывапіс, які б не ілюстравалі музыку, але браў за аснову яе рытмы і формы.

Яшчэ адна асаблівасць жывапісных і графічных твораў А. Салаўёва — гульнявы пачатак, які ўжо ў 1970-я гады быў уласцівы постмадэрнізму, які тады нараджаўся. Баласаванне на мяжы паміж аналізам формы і гульнёй з ёй, здаецца, адчуваецца ў кожным творы мастака. («Чаму раблю тую, ці іншую серыю малюнкаў, ці карціну — я ўвогуле не магу растлумачыць. Часам гэта проста гульня з лініяй, штрыхом, плямай...»).

А. Салаўёў у сваіх кампазіцыях у поўнай меры выкарыстоўвае характэрныя рысы абстракцыі, такія, як інтуітыўнасць, асацыятыўнасць, імкненне перадаваць інфармацыю на мове знакаў. Некалі яшчэ А. Шапенгауэр нястомна падкрэсліваў, што мастак у сваёй творчасці, звычайна несвядома і нават інстынктыўна, кіруецца адным пачуццём. Гэтую ж думку падтрымліваў і К. Г. Юнг, калі пісаў: «Мастацкая творчасць — гэта інстынкт». У дачыненні да Аляксандра Салаўёва, для якога напружаная творчая дзейнасць і адданасць мастацтву сталі звыклымі спадарожнікамі яго лёсу, гэтая філасофская выснова здаецца цалкам прыдатнай.

Як і ўсяму абстрактнаму мастацтву, творах Салаўёва ўласціва своеасаблівая трактоўка такіх паняццяў, як прастора, час, рытм, а таксама ўсведамленне месца аўтара ў творы. Практора абстрактных карцін мастака не мае глыбіні, гэта, у першую чаргу, прастора ўяўлення і ўспрыняцця глядача. Такім чынам ма-

стак прызнае яго ролю як сатворцы. У сваю чаргу рэальнасць прасторы нярэдка разбураецца ўжываннем у творах калажа.

Знешне шматпластовы жывапіс А. Салаўёва часам нагадвае старажытныя манускрыпты, у якіх нібыта пластычна захаваны час. Але часу ў абстрактных кампазіцыях мастака ў звыклым уяўленні, безумоўна, не існуе, ён заменены трансцэндэнтальным разуменнем часу як працэсу тварэння і ўспрыняцця. Салаўёў не імкнецца адлюстравачы час у выглядзе нейкіх падсвядомых знакаў, а спрабуе зразумець сутнасць гэтай катэгорыі.

Але асноўнымі дамінантамі абстрактнага жывапісу А. Салаўёва з'яўляюцца колер і рытм, што надае яго творах асаблівую эмацыянальнасць. Мастак заўжды вельмі чула адносіўся да колеру і добра ўсведамляў яго псіхалагічную ролю ў карціне. Характэрна, што і стваральнік «беспрадметнага жывапісу» В. Кандзінскі зусім не хаваў сваіх уяўленняў пра ролю мастака як шамана, «культурнага лекара» [10].

Часам здаецца, што жывапісная прастора і экспрэсіўныя кампазіцыйныя рытмы карцін А. Салаўёва з'яўляюцца візуальнай праекцыяй унутранага стану самога мастака.

Скіраванасць на эксперымент у А. Салаўёва відавочная ва ўсіх творах. «Працую для тых, хто жадае ўбачыць штосьці нечаканае, — заўважае мастак. — Зразумела, невядомае можа спарадзіць і непаразуменне — гэта нармальнае з'ява — у кожнага сваё светаўспрыманне. Горш, калі чалавек лічыць, што ўсё спазнаў — ёсць рызыка (...) спыніцца ў развіцці». А таму «шлях мастака заўжды мае адну першааснову — гэта адкрыццё, (...) адкрыццё свету не праз іншых, а праз сябе, давяраючы свайму пачуццю, інтуіцыі...» [11]. Хоць, назіраючы за працэсам творчасці, здаецца, што для А. Салаўёва ён з'яўляецца глаўным, бо, па яго ж словах, «лепшага занятку, чым маляванне, у жыцці проста няма».

Творы А. Салаўёва пазбаўлены якой бы то ні было апавядальнасці і літаратурнасці,

яго жывапіс цяжка паддаецца моўным інтэрпрэтацыям, пра што добра ведаюць тыя, хто спрабаваў пісаць пра кампазіцыі мастака. Жывапіс А. Салаўёва падкрэслена пачуццёвы, ён хутчэй трансфармуецца ў нейкія метафарычныя формы.

**Метафары і асацыяцыі.** Метафара вызначае асноўную сутнасць вобразнасці ў творах А. Салаўёва. Больш таго, можна сказаць, што кампазіцыі мастака наскрозь метафарычныя. Пры гэтым метафара — усяго толькі адзін са спосабаў адлюстравання рэчаіснасці, які дазваляе стварыць ёмістыя вобразы, заснаваныя на яркіх, нечаканых асацыяцыях.

Тэорыя метафары агульнавядомая. Сярод падыходаў да філасофскага тлумачэння метафары існуе тэорыя Дж. Лэйкава, які разам з сааўтарамі (М. Джонсанам, М. Турнерам) сцвярджаў, што «ў паўсядзённым жыцці метафара часта сустракаецца не толькі ў мове, але і ў думках і ўчынках». Гэтая ідэя бярэ пачатак, прынамсі, з часоў Ніцшэ, які таксама сцвярджаў, што ўся мова метафарычная.

Аднак для А. Салаўёва метафара не ўпрыгожванне, не нешта знешняе. Эфект метафарычнага ў яго кампазіцыях заключаюцца ў актуалізацыі адпаведнай сістэмы асацыяцый. У А. Салаўёва метафара ператвараецца ў метафарычную канцэпцыю і нясе ў сабе інфармацыю. Невыпадкова ў мастака шмат кампазіцый, прысвечаных, па сутнасці, філасофскім катэгорыям, якія разам з тым адлюстроўваюць стан душы творцы і яго настрой («Катарсіс» (1974), «Вечнасць» (1976), «Нараджэнне» (1981), «Пакой» (1980), «Імкненне» (1980), «Адкрыццё» (1981), «Святло» (1998), «У пошуках ісціны» (1993–2008), «Метамарфозы» (2010), «Восеньскі сон» (2005), «Перад вечнасцю» (2011), «Сум» (2009), «Настальгія» (1997, 2001), «Мара» (2011) і інш.).

Метафарычныя вобразы ў кампазіцыях А. Салаўёва заўжды лаканічныя і разам з тым вельмі грунтоўныя і глыбокія. Яны ўспры-

маюцца імгненна і не маюць патрэбы ў тлумачэннях, пракладаючы найкароткі шлях да падсвядомасці. Метафары ў кампазіцыях Салаўёва складаныя, шматпластовыя і разам з тым адкрытыя. Яны пакідаюць прастору для падсвядомасці глядача. Метафары ўяўляюцца своеасаблівым згусткам ідэй, думак і інтуіцый, нейкім зрухам сэнсаў. Ніякая логіка не можа прывесці да з'яўлення метафары, якая нараджаецца спантанна, уяўляючы вынік нейкага азарэння. Славыты паэт Гарсія Лорка адзначаў, што для яго «ўяўленне — сінонім здольнасці да адкрыццяў», а «сапраўдная дачка ўяўлення — метафара, народжаная імгненным выбліскам інтуіцыі, азараная доўгай трывогай прадчування».

Метафарычныя вобразы ў А. Салаўёва не толькі структуруюць наша мысленне, яны мадэлююць, фармуюць уяўленні глядача пра тэму, аб'ект і нават прадвызначаюць спосаб і стыль мыслення пра іх.

**Тэматычныя кірункі творчасці.** У творчасці А. Салаўёва можна выдзеліць некалькі прынцыпова важных для яго тэм і праблем, да якіх ён звяртаўся ў розныя гады. Адна з іх — ваенная тэма. Але вызначальныя ў ёй зусім не пафас Вялікай Перамогі і гераізм савецкіх салдат. Для А. Салаўёва, які семнаццацігадовым падлеткам сустрэў вайну і прайшоў праз яе спачатку ў партызанскім атрадзе, а потым і ў дзеючай арміі, вайна — гэта ў першую чаргу ВЯЛІКАЯ ТРАГЕДЫЯ. Магчыма, таму адна з самых першых і вялікіх серый — «Памяці загінуўшых». А інтанацыя, асабліва папулярная ў яго жывапісных і графічных творах, — РЭКВІЕМ (кампазіцыі пад аднайменнымі назвамі ствараліся ў 1973, 1974, 1984, 2011 гг.).

Другая важная тэма ў творчасці мастака — тэма палёту, асэнсаванне лёсу і вобраза Ікара: («Палёт» (1974), «Да сонца» (1974), «Раненая птушка» (1975), «Дзве птушкі» (1980), «Ікар» (1981), «Ікар» (1982)). Па сутнасці, гэта метафара самаахвярнасці і імкнення творцы да нязвяданага. У гэтым вобраз Ікара

і тэма космасу блізкія («Космос» (1978), «Галактыка» (2010)).

Тэма Старажытнай Русі — гэта ў першую чаргу творы з цыкла «Русь» і самастойныя кампазіцыі, сярод якіх — «Прарок» (1974, 1976, 1990), «Старажытная Русь» (1975, 1985), «Арханёл» (1976), «Георгій Пераможца» (1976), «Русь» (1976, 1985), «Апостал» (1981), «Спас» (1982), «Вока Госпада» (1996), «Хай будзе святло» (2011), «Лік» (2011) і інш. Зачараваны прыгажосцю старажытнага жывапісу мастак напіша і шэраг варыяцый: «Усходняя фрэска» (1974), «Старая фрэска» (1981), «Старажытняя фрэска» (2000), «Старая фрэска» (2009), «Старая фрэска» (2001–2011), а ў сваім дзённіку пасля чарговага наведвання Трацякоўскай галерэі занатую: «Абразы — цуд неверагодны» (13 жніўня 1982 г.).

Нямала ў А. Салаўёва казачных («Папялушка» (1976), «Зіменная казка» (1976), «Змей Гарыныч» (1981), «Снягурка» (1985), «Царэўна-лебедзь» (1982)) і легендарна-міфалагічных («Дэман» (1974), «Легенда» (1982, 1985, 1995), «Карыятыды» (1981), «Сірэна» (1981), «Сфінкс» (2009)) вобразаў.

Вялікая павага да сапраўднага таленту натхняе мастака не на тое, каб абыграваць тэмы і вобразы класікаў, а каб паспрабаваць перадаць сам дух і настрой іх творчасці («Памяці Лермантава» (1981), «Прысвячэнне Чурлёнісу» (1984), «Прысвячэнне Урубелю» (1985)).

І, канешне ж, А. Салаўёў не можа застацца абыякавым у дачыненні да рэаліяў навакольнага свету. У сваім дзённіку ён піша: «Мяне распірае ад радасці, гэты чудаўны свет зіхаціць перад мной усімі фарбамі. Як яго ўхапіць? Я адчуваю, як гэты свет б'ецца ў кожную маёй жылцы, у кожнай маёй клетачцы, цячэ ў маёй крыві. Праносяцца ўспаміны дзяцінства, <...> і тысячы асацыяцый месцяцца ў маёй галаве. ... Усе мы дзеці адной прыроды. Я як ніколі адчуў сваю роднасць з кожнай кветкай, травінкай, дрэўцам, з гэтай цёплай,

вільготнай, пахкай зямлёй, з гэтым дрыготкім паветрам, паветрам майго дзяцінства». У метафарычным ключы напісаны многія кампазіцыі (некаторыя па памяці) з цыкла «Фарбы зямлі», творы «Сакавіцкае сонца», «Сонца гуляе» (1976), «Юнацтва» (1975), «На арэлях» (1977), «Блікі сонца» (1981), «У лесе» (1981), «Фарбы восені» (1981), «Вясна» (1982), «Гарадскі пейзаж» (1986), «Раніца ў лесе» (2011).

Сярод апошніх твораў А. Салаўёва таксама нямала нефігуратыўных, эмацыйна выразных і асацыятыўна ёмістых кампазіцый. У сваёй творчасці рамантык па натуре А. Салаўёў інтуітыўна адчувае час, заўжды застаецца адкрытым і шчырым. «Шчырасць — гэта самае галоўнае, паколькі ў мастацтве сэрца павінна кроватачыць, — перакананы А. Салаўёў. — Іншага мастацтва не было, няма і не будзе».

**Заклучэнне.** Такім чынам, абстракцыя ў яе вольнай, ташысцкай інтэпрэтацыі як выражэнне ўнутраных эмоцый і падсвядомага, як мастацтва экспромта стала адной з найбольш запатрабаваных А. Салаўёвым вобразна-пластычных форм.

Творчасць А. Салаўёва аказала моцны ўплыў на адраджэнне ў Віцебску традыцый эксперыментальнага мастацтва, умацаванне мовы абстракцыі і метафарычнай вобразнасці. Без наяўнасці такога аўтарытэтнага, глыбокага і адданага высокім прынцыпам мастацтва творцы, магчыма, і віцебская мастацкая школа ў апошняй чвэрці ХХ стагоддзя развівалася б інакш.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Кандинский, В. Точка и линия в плоскости / В. Кандинский // Сб. Синий всадник. — М.: 1992.
2. Shapiro, M. Nature of Abstract Art / M. Shapiro // Modern Art: Nineteenth and Twentieth Century. — Vol. 2. — NY., 1978.
3. Боровский, А. «Замри, умри, воскресни». Абстрактное искусство в России / А. Боровский // Кат. выст. Абстрактное искусство в России. XX век. — СПб., 2002. — Т. 2: ГРМ.
4. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У Эко. — СПб., 1998.

5. Маркаде, Жан-Клод. Абстракцыя як место живописного события / Жан-Клод Маркаде // Кат. выст. Абстрактное искусство в России. XX век. — СПб., 2002. — Т. 1: ГРМ.
6. Краусс, Р. Е. Решетки / Р. Е. Краусс // Искусствознание. — 2000. — № 1.
7. Дягилев, Л. Добро побеждает зло / Л. Дягилев // Советская культура. — 1985. — 5 янв.
8. Пастернак, Т. В искусстве главное — инстинкт и интуиция / Т. Пастернак // Народное слово. — 2006. — 21 кастр.
9. Weiss Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman / Yale University Press. New Haven and London. — 1995.
10. Навумчык, С. Смелы талант / С. Навумчык // Віцебскі рабочы. — 1986. — 12 вер. — С. 4.
11. Теория метафоры. — М., 1990.

*Паступіла ў рэдакцыю 26.10.2011 г.*

## Работы мастера Александра Салауёва



Свято. Аргаліт, алей. 1990.



Старая фрэска. Кардон, алей. 2005.



XX стагоддзе. Рэквіем. Аргаліт,  
алей. 1999–2005.



З цыкла «Фарбы Зямлі». Аргаліт,  
алей. 2003.



Стыхія. Кардон, алей. 2009.



Вока Госпада. Палатно, алей. 1996.

## Работы мастера Исаака Бароўскага



Без звестак зніклы. 1986–1990.



Партрэт дзяўчыны ў блакітным. 1969.



Партызаны выходзяць з акружэння. Чацвёртая Беларуская. 1986.



Пахмурны дзень. 1989.



Халамер'е. 1990.



Юрый Маісеевіч Пэн. 1989.

УДК 75.03(476.5)

## Ад суролага стылю да постмадэрнізму. Эвалюцыя творчасці віцебскага мастака І. Бароўскага

© Вакар Л. У.

*Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск*

*У артыкуле разглядаецца жывапіс Ісаака Бароўскага. У сваёй творчасці ён прайшоў праз усе этапы развіцця айчыннага мастацтва другой паловы XX стагоддзя, застаючыся адданым рамантычнаму светаўспрыманню, што дазволіла яму выпрацаваць свой непаўторны аўтарскі стыль. У шасцідзясятых гадах ён у адпаведнасці з паэтыкай суролага стылю гераізуе штодзённасць, у сямідзясятых шырока выкарыстоўвае прыёмы рамантычнага мантажэ і паступова выходзіць да мантажэ жывапісных цытат, набліжаючыся да стылістыкі постмадэрнізму. У гісторыю віцебскай мастацкай школы І. Бароўскі ўвайшоў як праніклівы партрэтчыст, творы васьмідзясятых гадоў прадстаўляюць яго як аўтара метафарычнага пейзажэ. Яго пейзажэ вылучаюцца філасофскай напоўненасцю і пры ўсёй сваёй дэкаратыўнасці ўтрымоўваюць абагульненасць і касмізм вобраза прыроды. Аснову арыгінальных батальных палотнаў мастака заўсёды складае сімвалічны пейзажны матыў, што прыносяць у ваенную тэму рысы народнага эпасу.*

**Ключавыя словы:** беларускі жывапіс, суровы стыль, постмадэрнізм, віцебская мастацкая школа.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 49–58)

## From rigorous style to post modernism. Evolution of the works by Vitebsk artist I. Barouski

© Vakar L. U.

*Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

*The article considers fine art works by Isaac Barouski. In his creative work he passed through all the stages of the development of the native art of the late XX century and remained devoted to romantic outlook. This allowed him to work out his unique author's style. In the 1960-ies he heroizes everyday life in accordance with the poetics of rigorous style, in the 1970-ies he widely implements techniques of romantic build up and gradually comes up to building up picturesque quotations thus approaching the stylistics of post modernism. I. Barouski entered the history of Vitebsk art school as a penetrating portrait painter. His works of the 1980-ies present him as the author of metaphorical landscape. His landscapes are characterized by philosophic contents and being decorative they keep the generalization and cosmism of the image of nature. The basis of original battle canvases of the artist is symbolic landscape motive which adds features of folk epos to military subject.*

**Key words:** Belarusian painting, rigorous style, post modernism, Vitebsk art school.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 49–58)

С узіраючы жывапіс і графіку Ісаака Бароўскага, складана вызначыць, што абудзіла ў ім творцу, дзе вытокі яго таленту. Магчыма, гэтую ролю адыграла сустрэча ў юнацтве з патрыярхам віцебскіх мастакоў Юрыем Пэнам, уражанні ад наведвання яго майстэрні, завешанай ад падлогі да столі парт-

рэтамі віцебскіх прыгажунь. Ісаак Юльевіч таксама стаў знакамітым партрэтчыстам. Разам з папулярнасцю за маэстра замацаваўся і традыцыйны для мастака імідж дзівака і самотнага рыцара жаночай красы... [1] Вялікі след пакінулі ў лёсе мастака ваенныя гады, цяжкае раненне ў 1943 годзе, калі пасля скла-

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: Ivakar@mail.ru — Л. У. Вакар

данай аперацыі застаўся салдат без дагляду ў хлеўчуку ў поўнай адзіноце [2]. Тры дні існавання на мяжы жыцця і смерці. Магчыма, гэты досвед небыцця высвеціў яго творчасць зімным святлом таямніцы, што прыхавана ў паўтанах яго палочен, у перавазе халодных колераў жывапісу, у рэдкай здольнасці адчуваць і ўвасабляць ціхае, незаўважнае для звычайнага вока жыццё прыроды. . . . Значным складнікам яго паэтыкі, безумоўна, сталі каштоўнасці «шасцідзясятнікаў»: напружаныя пошукі праўды, рамантычная ўзнёсласць, драматычнае супрацьпастаўленне добра і зла, вера ў мастацтва і творчасць як у вышэйшую справядлівасць. Менавіта ў 60-я гады ён адчуў патрэбу заявіць пра сябе ў якасці творцы, патрэбу дыялога з глядачом і часам.

Мэта дадзенага даследавання — аналіз стылёвай эвалюцыі ў творчасці І. Бароўскага. У якасці метаду абіраецца фармальна-стылёвы аналіз твораў мастака, а ў якасці тэарэтычнай асновы — працы А. Камінскага [3], Н. Манькоўскай [4], А. Ягадоўскай [5].

### **Станаўленне творцы: рэтраспектыўныя тэндэнцыі і пошукі ўласнага стылю.**

На пачатку творчага шляху І. Бароўскага была Віцебская мастацкая вучэльня, якая ў перадваенныя гады лічылася найлепшай школай на Беларусі. Тут яму давялося вучыцца ў знакамітага мастака-педагога Уладзіміра Хрусталёва, майстра імпрэсіяністычнага краявіду і акварэльнага партрэта Льва Леймана, выдатнага рысавальшчыка і жывапісца Аляксандра Мазалёва [6]. Сувязь з творчасцю гэтых мастакоў адчувальная ў працах І. Бароўскага праз выдатна пастаўлены малюнак, праз уменне простымі сродкамі стварыць пераканаўчы мастацкі вобраз, праз праніклівыя і даверлівыя адносіны з натурай. Заўважны і характэрны для кожнага з іх зварот да святла і ценю ў мэтах драматызацыі карціннага вобраза, напаўнення яго дынамікай.

Хуткаму прафесійнаму станаўленню І. Бароўскага перашкодзіла вайна, якая ў 1943 годзе закінула яго ў шпіталі Новасібір-

ска. Да 1962 года ён быў адарваны ад роднага горада і працаваў пераважна як мастак-афарміцель. Тры апошнія гады прымаў удзел у афармленні павільёнаў на ВДНГ у Маскве, што прыпадае на перыяд ажыўлення мастацкіх працэсаў і пераасэнсавання шляхоў іх развіцця. У нядаўна адчыненых Манежы і Музеі выяўленчага мастацтва імя А. С. Пушкіна адбываюцца шырокія паказы замежнага жывапісу. Напрыканцы 1950-х гадоў у Траццякоўскай галерыі з поспехам праходзяць выстаўкі мастакоў М. Урубеля, І. Левітана, К. Рэрыха, А. Іванова, А. Рублёва, творчасць якіх пашырыла межы «рэалістычнага канона». Для І. Бароўскага жывапіс эпохі мадэрна надоўга робіцца прыцягальнай крыніцай разнастайных творчых метадаў і фактурна-пластычных тэхнік. Інтэлігенцыя, зачараваная дасягненнямі італьянскага неарэалізму, чакала ўзораў «новага стылю» ад суайчыннікаў. Патрэба абнаўлення мастацкай мовы абяцала свабоду пошукаў, акрыляла надзеяй плёну. Натхнёным на ўласную творчасць вярнуўся Ісаак Бароўскі ў Віцебск.

Першая творчая «проба» адбылася ў жанры плаката. У 1963 годзе Дзяржаўнае выдавецтва БССР правяло конкурс на лепшы палітычны плакат. У конкурсе прынялі ўдзел звыш 30 мастакоў, якія прадставілі 66 плакатаў. Ісаак Бароўскі атрымаў трэцюю прэмію за плакат «Шукай свой рэзерв» [7]. Дапамог шматгадовы вопыт мастака-афарміцеля, які паспрыяў выпрацоўцы абагульняючага вобразнага бачання. Моцнае пластычнае напружанне стане адметнасцю яго жывапісу. Менавіта праз гэты вопыт пошуку лаканічных кампазіцыйных рашэнняў выпрацаваўся ўласцівы для яго партрэтаў сучасны стыль з характэрным дынамізмам, павышанай роллю лініі, экспрэсіяй энергічнага мазка, фрагментарнасцю і першапланавасцю выяўлення.

Разам з пошукамі сучаснага вобраза мастак звяртаецца да класічнай спадчыны, класічных тэхнік і сродкаў выразнасці. У 1960-я гады абуджаецца цікавасць да ак-

варэлі, і працы І. Бароўскага дэманструюць глыбокае разуменне мастацкіх вартасцей гэтага матэрыяла. Лёгка, празрысты «Партрэт дзяўчыны» (1967) сведчыць пра майстэрства сціплымі сродкамі дасягаць пераканаўчасці вобраза. Адчувальная прыхільнасць да мастацтва В. Сярова. Строгі малюнак дапоўнены няяркімі, але насычанымі колерамі, якія тонка мадэлююць твар, валасы і рукі дзяўчыны. Амаль бесцялесная постаць акрэслена лініяй і танальнымі плямамі.

Шасцідзясятая гады былі для мастака перыядам даволі гарманічным і шчаслівым. Гэта адчуваецца па яго творах, залітых сонечным святлом і цеплынёй. Мастак плённа працуе ў жанры камернага партрэта, дзе практычна адразу трапляе на свой вобраз, адметны ад іншых. Яго шматлікія партрэты моладзі і нават людзей сталага веку вылучаюцца прасветленасцю і жыццесцвярджалнасцю, што істотна дапаўняла канцэпцыю асобы суровага стылю з яго культам драматызму і канфліктнасці быцця. І. Бароўскі стаў тым творцам, працы якога паядналі два этапы развіцця выяўленчага мастацтва. Эмацыянальны строй яго партрэтаў лучыць іх з папярэднім дзесяцігоддзем, калі панавала адчуванне радасці жыцця і перамогі, кампазіцыйнае іх рашэнне і абагуленае шырокае пісьмо надаюць ім дынамізм і вострае адчуванне часу, уласцівыя для шасцідзясятых гадоў. Мастак адрывае сваіх герояў ад побытавага атачэння, максімальна набліжаючы да глядача і падкрэсліваючы тым самым іх духоўную выключнасць.

**Жыццесцвярджалная паэтыка і лірыка быцця ў партрэтным жывапісе 1960 — пачатку 70-х гг.** Пераважная большасць ранніх партрэтаў І. Бароўскага мае простую кампазіцыю з пакаленным выяўленнем мадэлі і вельмі скупым прадметным радам, пададзеным фрагментарна. Сталых людзей мастак увасабляе ў стане самапаглыбленасці, раскрываючы характар іх роздуму праз дэталі фону альбо проста праз фактурна-экспрэсіўныя якасці жывапісу. У вобразе сва-

ёй першай настаўніцы Я. В. Клімавай (1964) мастак падкрэслівае высакародства і ўнутраны спакой жанчыны. Яе прыязны позірк і ледзь заўважная ўсмішка на сцягнутых вуснах выдаюць чалавека мудрага і моцнага. Партрэт псіхіятра, прафесара І. Д. Сасновіка (1968) напоўнены духоўнай рэфлексіяй, што заўсёды вылучае чалавека навукі. Яго постаць змешчана на фоне кніжнай паліцы, погляд скіраваны ўнутр сябе, а вялікія пальцы счэпленых рук варушацца ў кругазвароце аргументаў чарговага пошуку ісціны.

У партрэтах маладых людзей пануе напружана-цікаўнае эмацыянальнае стаўленне да свету, лірычны пачатак пераважае аналітычны. Менавіта як аўтар шматлікіх партрэтаў сучаснай моладзі І. Бароўскі сцвердзіўся на выстаўках і ўвайшоў у даведнікі ды энцыклапедыі па мастацтву Беларусі [8]. Напісаныя на светлым сонечным фоне, яны лёгка ўспрымаюцца дзякуючы выразнасці абагуленага сілуэта і лаканічнаму кампазіцыйнаму рашэнню. У імкненні да яснасці і кідкасці формы адчувальны вопыт працы І. Бароўскага з плакатам. Мастак нібы прапанаваў глядзчу ўзор сучаснасці, пэўны ідэал непасрэднасці і адкрытасці жыццю, свету, людзям («Вучань рамеснай вучэльні», 1965; «Партрэт дзяўчыны», 1968; «Партрэт дзяўчынкі», 1969). Менавіта гэтая звернутасць да свету адпавядала ўстаноўцы на пераадоленне межаў, імкненне спазнаць праз адкрытыя кантакты іншыя народы і культуры. Дадзеныя настроі панавалі сярод інтэлігенцыі шасцідзясятых гадоў, Бароўскі перадаў іх праз тэму акрыленага юнацтва.

Найбольшую вядомасць атрымаў партрэт «Медсястра» (1967), які быў закуплены Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь [6]. У ім рамантычны пачатак не быў так ярка выяўлены, але аптымізмам вобраза ён больш падыходзіў да афіцыйнай гераізаваанай канцэпцыі асобы. Падкрэсленая манументальная манера пісьма надае яму значнасць грамадскага ідэалу. Сам І. Бароўскі ўвогуле

больш прыхільны да камерных, лірычных матываў ды вобразаў і таксама імкнецца манументалізаваць іх. На палатне «Пашталёны» (1965) аўтар паказвае куток паштовага аддзялення, заваленага стосамі газет, дзе дзве маладыя пашталёнкі напаўняюць свае сумкі. На першым плане ён піша ў контражурі сонечнага святла постаць дзяўчыны, якая перад тым, як пайсці да падпісчыкаў, прысела за стол і, углядаючыся ў маленькае лустэрка, фарбуе вусны. Нібы няўзнак падгляджаны матыў надае сацыяльна-вытворчаму сюжэту лірычнае гучанне, падкрэсліваючы ў паводзінах дзяўчыны звычайную слабасць — жаданне быць прыгожай. У гэтай карціне, што закранае тэму адзінства грамадскага і прыватнага, аўтар выказваецца на карысць апошняга, на карысць асобы.

Эмацыянальна блізім у гэтым плане да яе з'яўляецца «Партрэт дзяўчыны ў блакітным» (1969), дзе мы зноў сустракаемся з вобразам медсястры, але больш паэтычным. Дзяўчына задуманна схіліла галаву, сашчапіўшы рукі на каленях. Вобраз вельмі прыцягальны ў сваёй самотнасці. Апроч постаці дзяўчыны на палатне больш нічога не выяўлена, і тая пяшчота, з якой мастак віртуозна вылучае белым колерам сілуэт мадэлі з жывапісна-экспрэсіўнага фонавага атачэння, кажа пра імкненне аўтара абараніць самапаглыбленасць паэтычнай натуры. Як сапраўдны рамантык, Бароўскі лічыць унутраны свет героя за вышэйшую каштоўнасць.

**Канцэпцыя драматызму і канфліктнасці быцця «суровага стылю» ў партрэтах 1970-х гг.** У працах канца шасцідзясятых і першай паловы сямідзясятых гадоў адчувальная драматызацыя ўнутранага стану героя. Партрэт бальшавіка В.Л. Параневіча (1969) напісаны на фоне абрэзанага рамай батальнага палатна з выявамі коннікаў. Ён нахіліўся наперад, абалёрся на кій і застыў у балесным роздуме пра мінулае. Буйная галава, магутны лоб, мясісты нос і цяжкія сківіцы выдаюць чалавека ўладарнага. Абуджаныя

ўспаміны зацэнлі пагляд, рассеклі глыбокай складкай напружаныя бровы, жорстка сцялі вусны. Палечная выява героя Віцебскага падполля П. М. Зайцава (1968) змешчана ў невялікім фармаце, набліжаным да квадрата. Ён абалёрся на правую руку, спіснутую ў кулак, і аддаўся рамантычным успамінам. Іх гераічны характар ілюструюць узнятыя нябачным ветрам сівыя валасы і рэзкі святлаценевы і каляровы кантраст фону.

Вялікую ступень дваістасці чалавечай самасвядомасці дэманструе партрэт былой падпольшчыцы Тамары Лявончанкі (1975). Яе грузнаватая постаць злёгка адкінута назад і нібы падзелена на светлую і цёмную паловы. Напалову расшпілены жакет падкрэслівае гэтую дваістасць. Твар прыкрыты паўценем, і толькі яркія прамяні высвечваюць лоб, грудзі з медалём і спіснутыя ў кулакі рукі. Святлаценевая і жывапісна-пластычная напружанасць адпавядае стану ўнутранага барацьбы, якая яшчэ не спынілася ў душы жанчыны. Набыты падчас вайны досвед існавання на мяжы добра і зла перайшоў у яе характар. Драматычнае напружанне вобраза стане адметнай рысай для партрэтаў грамадзянскага гучання, дзе мастак будзе ўвасабляць тыповыя характары і сацыяльную праблематыку.

Удалымі для І. Бароўскага былі партрэты людзей таленавітых, захопленых сваёй справай. На другой рэспубліканскай выстаўцы акварэлі ён паказвае «Партрэт мастака Г. Шутава» (1968), які адразу быў ухвалены крытыкай [9]. Гэтым творах І. Бароўскі распачаў серыю прац, прысвечаных тэме творчасці. Мастак паказаны на фоне карціны ў стане засяроджанасці на сваіх думках. Відавочна, што аўтар імкнецца наблізіць вобраз мастака да гераічнага грамадскага ідэалу таго часу, падкрэсліць у ім інтэлектуальны і валявы пачаткі. Разам з тым у жаночых партрэтах мы сустракаем рамантычнае разуменне прыроды творчасці як гульні. У «Партрэце архітэктара З.І. Возеравай» (1971) гераіня з лёгкай усмешкай працуе за кульманам, глядзячы

на чарцёж, як у лустэрка. У карціне «Каля мальберта» (1973) маладая дзяўчына так захапілася працай, што забылася пра ўсё на свеце. Яна прыўстала з крэсла і жэстам віртуоза прыцэльна кладзе мазкі на палатне. У пластыцы яе рухаў столькі імклівасці і сканцэнтраванасці, што ўзнікае ўражанне дынамікі танца. Пэўна, гэта самы пераканаўчы вобраз нахнення, створаны мастаком.

**Рамантычны мантаж прасторавых планаў сюжэтна-тэматычных карцін 1970-х гадоў.** У сямідзясятых гады І. Бароўскі адыходзіць ад першапланавасці кампазіцыйных рашэнняў і засяроджана працуе над перадачай глыбіні прасторы. Дзеля гэтага ён скарыстоўвае складаныя перспектывныя пабудовы і светлаценевыя эфекты. Пульсация святла і строга пралічаныя кампазіцыйныя рытмы арганізуюць прастору яго сюжэтна-тэматычных карцін і пейзажаў.

Касмічнымі рытмамі і гармоніяй мастак напаўняе простае жыццё сваіх гераінь карціны «Атэль» (1976). Гэта сапраўдны гімн жаночым рукам, іх майстэрству рабіць свет вакол сябе прыгожым. Праца вязальшчыц і швачак успрымаецца праз жэст, які мае цудадзейную сілу. Яны не столькі працуюць, колькі выконваюць пэўны рытуал, напоўнены магічнай красой. З годнасцю антычных багін перамотваюць ніткі, разгортваюць тканіну, сочаць за працай вязальных машын, прымерваюць строі. Мастак падкрэслівае выразнасць дзівочага сілуэта, падаючы яго цёмныя абрысы на светлым фоне альбо, наадварот, белай плямай у зацenenым атачэнні. З яго дапамогай ён адзначае межы прасторавых планаў, ведучы пагляд гледача ўглыб карціны, дзе праз шырокае вакно раскрываецца панарама з размераным рытмам арак моста праз Дзвіну. Мастак зачараваны сваімі гераінямі і ў знак свайго захаплення на першым плане на сталі сядзіць бабін нітак і кніг піша кветку гваздзіка.

Мастак перадае рамантычную напоўненасць штодзённай працы сучасніка, які адчувае сябе супрыналежным да маштабных

здзяйсненняў усяго чалавецтва. Карціны «Геолагі» (1970-я) і «Будаўнікі» (1970-я) сцвярджаюць героя, перакананага ў сваёй магутнасці, акрыленага ўласнай веліччу ў пераўтварэнні прыроды. На першай паказана жыццё палатачнага гарадка геалагічнай экспедыцыі на беразе ляснага возера, на другой — сход будаўнічай брыгады на пачатку выкопвання катлавана. Эпічныя далягляды пейзажа і структурная арганізацыя гаспадарання чалавека падаюцца як два роўныя пачаткі. Мастак будзе складаную шматпланавую кампазіцыю, смела скарыстоўваючы мантаж, сумяшчаючы розныя эпізоды, прасторавыя ракурсы, спалучэнні аб'ёмных і сілуэтных форм. Бароўскі любіць сілуэт, які насычае жывапісную прастору графічнай дэкаратывнасцю і экспрэсіяй. Дынамічнае чаргаванне зацenenых і высветленых месцаў паступова зацягвае погляд углыб карціны, супакойваючы вока неабсяжнасцю далягляду. Карціны вобраз адначасова дэманструе кантрастнасць і завершанасць праз ураўнаважанне графічнага і жывапіснага элементаў.

Апяванне стваральнай дзейнасці сучасніка прысутнічае і ў многіх краявідах І. Бароўскага. Напрыклад, вядомы пейзаж «Дзвіна» (1976) пабудаваны на супрацьпастаўленні ўпарадкаванай гарадскога забудовы правага берага ракі і зарослага здзічэлым хмызам левага. Шырокая панарама гарадскога краявіду з арачным мостом праз Дзвіну перадае імклівае развіццё ўрбаністычных працэсаў. Толькі маленькі куток гарадскога парка на першым плане выступае прыгожай жывапіснай масай з вычварнымі абрысамі галінак і каранёў. Паўзмрок і арабескавыя малюнак свавольных прыродных форм ураджае сваёй фантастычнасцю і таямнічасцю. Пакуль што дадзены матыў успрымаецца відавочнай антытэзай прамакутнай геаметрыі новых кварталаў і сімвалам адыходзячага часу, аднак хутка ён стане адным з асноўных у пейзажным жывапісе мастака. Ужо тут І. Бароўскі выступае як чулы да таямніц прыроды творца, здатны

стварыць запамінальны сваёй экспрэсіяй вобраз.

**Мантаж як сродак раскрыцця духоўнага свету мадэлі і гістарычнай рэтрэспектывы ў кампазіцыйным партрэце.** Мантажныя прыёмы кампанавання істотна пашыраюць магчымасці партрэтнага жанру. Яны дазваляюць перанесці акцэнт са знешняга вобраза на ўнутраны стан героя, раскрыць змест яго думак і пачуццяў. Фотакарткі родных людзей разам з трапяткім жывапісным фонам напаўняюць лірыкай, аповядаюць пра характар жаночых турбот даволі афіцыйны партрэт Героя Сацыялістычнай Працы дзяркі калгаса імя Чырвонай Арміі А. Е. Нікалаевай (1970-я). У «Партрэце народнага мастака БССР Д. Нікалаева» (1978) і «Партрэце скульптара А. Тарасяна» (1979) творцы паказаны падчас натхнёнага пошуку, што праілюстравана мантажом вобразаў мастакоўскай фантазіі і знакавых атрыбутаў іх прафесійнай дзейнасці, хаця самі героі застаюцца ва ўмоўнай сітуацыі пазіравання. У партрэце дырэктара абласнога краязнаўчага музея Н. А. Сулецкай мадэль размешчана ў прасторы мантажнага спалучэння знакавых для савецкай гісторыі вобразаў і рэчаў антыкварнага характару, прычым яны настолькі актыўныя па рытміцы і каларыстычным рапэнні, што практычна падпарадкоўваюць сабе вобраз партрэтнага.

Найбольшага развіцця мантажная пабудова кампазіцыі атрымала ў карціне «Юрый Маісеевіч Пэн» (1989), дзе І. Бароўскі вельмі дасціпна цытуе знакамітыя творы мастака, ствараючы фантастычны прывід майстэрні Пэна. Вобраз маэстра ён таксама запазычвае з пэнаўскага «Ааўтапартэта з Музай і Смерцю», пазбаўляючы яго трагедыйнага атачэння. Яго постаць, а таксама вобразы таямнічай кабеты, старога, маці напісаны аб'ёмна і размешчаны па дыяганалі, раскрываючы сабой перспектыўную глыбіню першага пакоя і паступова падводзячы пагляд да дзвярнага праёма ў другі пакой, дзе праз вакно бачны

вячэрні пейзаж. Уся прастора запоўнена зіхоткім святлом, што вырывае з цемры плоскасныя карцінныя вобразы Пэна. Майстар праз свавольную гульнію святла акцэнтуюе ўвагу на самых значных творах Пэна, надзяляючы іх уласнай глыбінёй і разам з тым віртуозна судносячы з асноўнай прасторай палатна. Вобраз майстэрні ўспрымаецца як своеасаблівая метафара творчай спадчыны Пэна, як пэўны сусвет, які народжаны яго талентам пры дапамозе пэндзляў ды цюбікаў з фарбамі, што матэрыяльна выпісаны ў якасці артыстычнага нацюрморта на першым плане.

**Метафарычнасць вобраза ў гістарычным і пейзажным жывапісе.** Схільнасць да шырокіх абагульненняў сімвалічнага характару відавочная і ў творах на ваенную тэматыку. Вертыкальны фармат палотнаў з іх патэнцыяй да сцвярджэння і статыкі дазваляў І. Бароўскаму ўздымаць просты матыў, узяты са штодзённасці, на ўзровень гераічнага, пераўтвараць нязначнае ў велічнае. Палатна «Салдаты» (1972, 1982) дае абагульнены вобраз вайсковага братэрства. Дзве постаці выхалены з паходнага марша і змешчаны на першым плане, увасабляючы сваёй энергічнай хадой адно імгненне ў імклівым развіцці ваеннай гісторыі. Менавіта ўзаемавыручка і надзейнае плячо сябра былі першай і галоўнай умовай гераічных і пераможных паходаў.

Тэма ваеннага ліхалецця на гарызантальным палатне «Прывал» (1980-я), вырашаецца праз стварэнне эпічнага краявіду з дынамічнымі імклівымі аб'ектамі. На першым плане злева змешчана рамантычная выява конніка, які аглядае калону салдат, што спыніліся на адпачынак. Мастак не акцэнтуюе ўвагі ні на адной з салдацкіх постацей, усе яны абагулены, схематызаваны і нават камандзір на кані пададзены са спіны толькі як знак валявога, рамантычнага пачатку. Герой мае абстрактны, пазаасабовы характар. Чалавек і прырода спалучаюцца ў адзіны велічны вобраз, дзе супрацьпастаўленне планаў, рытмаў, маштабаў нараджаюць дынамічны вобраз ча-

су. Батальная карціна «У атаку» (1980-я) таксама мае сімвалічнае пейзажна-дэкаратыўнае рашэнне. Сярод вогненых сполахаў гарачага бою, які заслаў зямлю дымам і гарам, выявы атакуючых салдат размешчаны па дыяганалі палатна, нібы хваля ў раз'ятраным моры. Мастак удала скарыстоўвае дадзеную прыродную метафару дзеля перадачы жарсці, напору і волі да перамогі. Эмацыянальны накал увасабляецца праз фарбавую маэстрыю: экспрэсію мазка, кантрасты колеру і фактуры, а постаці салдат персаніфікуюць стыхію бою.

Метафарычнае бачанне вобраза прысутнічае і ў пейзажах І. Бароўскага. На працягу васьмідзясятых гадоў мастак шмат піша натуральных эцюдаў, адзначаных цікаўнасцю да канкрэтнага прыроднага матыву. У карцінным увасабленні праз узмацненне дэкаратыўнасці і стылізацыю яны атрымліваюць завершаную вобразную трактоўку. Найбольш мастак заклапочаны перадачай глыбіні прасторы, пэўна, таму галоўным матывам яго пейзажаў становіцца дарога альбо водная магістраль. Мастак апрабоўвае разнастайныя кампазіцыйныя рашэнні, пракладваючы шляхі на сваіх палотнах у розных накірунках.

Матыў шырокай ухабістай дарогі ў творчасці І. Бароўскага набывае разнастайны змест сацыяльнага альбо філасофскага гучання. На карціне «Вуліца Гагарына ў Лёзне» (1986) ён спалучаны з пагодным сакавіцкім днём, калі прырода абуджаецца ад зімовага сну. Сонейка растапіла снег па цэнтры вуліцы, пакінуўшы хаты ў сумётах паабাপал яе. Утвараючы глыбокую перспектыву прасторы, мастак зацяняе і абцяжарвае першы план эфектам перцэптыўнай перспектывы: пераход да другога плана набывае пукатасць і дынамічнае ракурснае скарачэнне. Прадчуванне хуткіх перамен у прыродзе асацыятыўна нагадвае надзеі на сацыяльнае абнаўленне, што панавалі ў грамадстве сярэдзіны васьмідзясятых гадоў.

Метафару жыццёвага шляху ўтрымлівае вертыкальнае палатно «Дарога» (1980-я).

На першым плане месіва шырокіх дынамічных мазкоў прыкоўвае і вядзе позірк гледача да другога плана, дзе пераходзе у роўную стужку грунтовай дарогі, арыгінальна ўведзеную ў кампазіцыю ад паловы вышынні карціны. Па ёй лёгка копіцца з пагорка павозка з чалавекам. Тэма пераадолення выпрабаванняў лёсу на пачатку жыцця як гарантыя яго шчаслівага фінала знайшла яркае вобразнае ўвасабленне.

Эцюд «Ралля» (1988) і карціна «Пахмурны дзень» (1989) утрымліваюць блізкую сентэнцыю. Дасканала распрацаваны першы план успаханага поля з барознамі, скіраванымі ў глыбіню пейзажа, дзе абагулена дадзены абрысы дома і высветленай сонцам дарогі. Выказана рамантычна-ўзнёслае разуменне жыцця як бясконца напружанай працы, якая ўрэшце прыносіць плён. Параўнанне эцюдаў і карцін дае магчымасць адзначыць, што ў апошніх мастак істотна пераўтварае першаобраз, надзяляючы яго эстэтычнымі вартасцямі. На карціне «Пахмурны дзень» (1989) мастак прапісвае фактуру ўспаханага поля гранёным мазком, які нагадвае жывапіс М. Урубеля, і зямля набывае рысы каштоўнага шматколернага рэчыва. Адбылася метамарфоза: глеба пераўтварылася ў скарб.

**Фармальныя адметнасці жывапісу і фактуры.** Пра характар сваіх стылістычных пошукаў і адкрыццяў І. Бароўскі пакінуў у дзённіку наступнае сведчанне: «Знайдзі плоскасць у хаосе і брудзе, аднаві яе, яна будзе альбо прама перад табой, альбо рухацца па форме, набываючы колер і жыццё» [10]. Ілюстрацыяй дадзенага прыёму можа быць і нацюрморт «Бэз» (1980-я), напісаны ў блакітна-бэзавых колерах, якія ў сваім зіхаценні трымаюцца формы букета і адначасова ствараюць мазічную феерыю фарбаў, самадастатковую па сваёй жывапіснай экспрэсіі.

У карцінах «Нацюрморт з клубнікай» (1990) і «Букет хрызантэм і кубак» (1990) мазок запазычвае форму пялёсткаў, рытмы паўтараюць іх структуру, прастора напаўня-

ецца энергіяй цвіцення. І. Бароўскі валодаў талентам пераўтварэння натурнага вобраза, і менавіта гэты цуд заварожвае пры сузіранні яго карцін. У пошуках уласнага стылю мастак звяртаўся да творчасці розных мастакоў, запазычваючы і пераасэнсоўваючы іх здабыткі. Аднак, як сапраўдны творца, ён заўсёды спадзяваўся толькі на ўласнае натхненне. «Што б ты не паклаў: кропку, мазок альбо лінію — усё ідзе і дышае знутры, і каб ляпілася, прымусь рухацца ўсё, што лягло, — куды заўгодна і як заўгодна, але ... толькі так як трэба. А як ... Тут рамяство спыняецца — пачынаецца натхненне і творчасць. Тут, толькі тут уратаванне ад натуралізму» [11].

У арсенале стылістычных прыёмаў Бароўскага шмат своеасаблівых знаходак. Сярод іх празрыстая пляма, свавольная ў сваіх абрысах і колеравым напаяўненні, нахштальт акварэльнай заліўкі. З яе дапамогай мастак перадае разнастайныя станы атмасферы, светлавяя эфекты ў пейзажах («Восень», 1989; «За даллю даль», 1990), а ў партрэтах — эмацыянальны фон, які раскрывае характар мадэлі («Надзея», 1990). Мастак скарыстоўвае прыёмы шматслойнага пісьма, спалучаючы іх з шырокім размахыстым мазком. Кампазіцыйныя рытмы і жывапісная стыхія, прасякнутыя экстаычным напружаннем, набываюць самастойнае існаванне.

Найбольш часта мастак звяртаецца да кантрасту жывапіснасці і графічнасці. Нервовы малюнак пражылак на высветленых руках партрэтаемых («Задуменне», 1989; «Партрэт дзяўчыны ў сіняй кофце», 1988) надае вобразу трагізм, душэўны надлом. Сетка перакрываючых ценяў ад галінак дрэў веерамі засцілае паркавую дарожку на карціне «Алея восенню» (1980-я), узмацняючы яе дэкаратыўнасць. Часам жывапісная пляма альбо каскад мазаічных мазкоў незаўважна пераходзяць у вытанчаны ўзор галін дрэў альбо тонкіх сцяблін злакавых раслін, прыдарожнага сухастою, калязёрных зарасляў («Возера», 1987; «Восень», 1980-е; «Копны», 1988; «Восень», 1989).

На карціне «Ля возера» (1989) арабескавае пісьмо летніх траў займае большую частку вертыкальнага палатна, робячы іх таямнічае жыццё галоўным матывам твора. Ісаак Бароўскі здатны перадаваць шэпт траў, гомаў дрэў, наогул адухаўляць прыроду, вяртаючы сучасніку яе міфалагічнае ўспрыманне. Мантаж розных фактур пры стварэнні адзінага карціннага вобраза стаў адзнакай позняга перыяду яго творчасці, напоўненага пачуццём артыстычнай разняволенасці і неабмежаваных магчымасцяў.

**Спалучэнне міфалагічнага і трагічнага пачаткаў як аснова эпічнага вобраза ў познім жывапісе мастака.** Новы, міфалагічны кантэкст набываюць карціны І. Бароўскага ваеннага зместу. Шматлікія азёрныя эцюды ляглі ў аснову батальнай кампазіцыі «Партызаны выходзяць з акружэння. Чацвёртая Беларуска» (1986). На эцюдах заўважны матывы супрацьстаяння і ўзаемадзеяння прыродных пачаткаў: воднай гладзі і зямной цвёрдзі з багатай расліннасцю, якая найбольш падрабязна выпісваецца мастаком уздоўж берага. У карціне мастак запаўняе ўзбярэжную чаротавую зону шматлюднай партызанскай грамадой, якая выйшла з ахопленнага польмам лесу ды імкнецца перайсці возера ўброд. Гратэска-вычварныя лініі карэнняў і галля на высветленым агністым фоне паслужылі выдатнай дэкарацыяй для ўвасаблення гераічнага моманту з гісторыі партызанскага руху. Іх экспрэсія разам з фасфарычным святлом уносіць у палатно адчуванне апакаліпсічнага жаху. Трагедыя набыла міфалагічнае гучанне. Лясны народ страціў свой прытулак і ў адчаі спадзяецца прайсці праз водныя глыбіні. Натужлівы рух партызана з канём на фоне чырвоных блікаў другога плана ўзмацняе пачуццё бяды. Аднак павольны рытм крокаў партызан першага плана пераводзіць аповяд на ўзровень народнага эпасу, падкрэсліваючы адзінства чалавека і прыроды. Асабліва ўражвае стары з сівой барадой у правым, самым цёмным куце карціны. Яго светлы вобраз —

нібы знак з дагістарычнай даўніны, што абяцае дапамогу прадкаў.

Надзвычай фантастычную трактоўку атрымлівае герой карціны «Без звестак зніклы» (1986–1990). І. Бароўскі піша прывід салдата Другой сусветнай вайны, што пакінула на палях Еўропы не адну армію незахаваных і неадпетых душ. У поўню ён крочыць праз гушчар чалавечай памяці, балесна нагадваючы пра жорсткасць і марнасць ваенных страт. Поўны месяц німбама атачае яго галаву, пераўтвараючы ў святога пакутніка смерці, які шукае сабе прытулак. Абуджанья ад сну таемныя сілы прыроды спадарожнічаюць яму ў няспыннай хадзе. Гэты твор дэманструе даволі рэдкае для франтавіка імкненне пераадолець варожасць да непрыяцеля, што выводзіць выяўленчае мастацтва Беларусі на пацыфісцкую праблематыку, актуальную для часу перабудовы.

**Касмічная паўната прыроднага вобраза Віцебскага Паазер’я.** Паралельна з выпрацоўкай уласнай стылістыкі і станаўленнем міфалагізму ў творчасці І. Бароўскага фарміруюцца элементы касмізму прыроднага вобраза. У другой палове васьмідзясятых гадоў мастак пачынае пісаць пейзажы з верхняй кропкі агляду, высвятляючы другі план і надаючы яму нізінны характар. Невялікія эцюды «Стажок» (1986), «Вёска Халамер’е Гарадоцкага раёна» (1985) утрымліваюць камерны матыў, які мае патэнцыю да манументальнасці і стварэння абагуленага прыроднага вобраза. Змешчаныя на другім плане аб’екты: лазня, светлая піраміда стажка — высвечаны сонечным святлом і нібы самі яго выпраменьваюць, пераўтвараючыся ў знак дбайнасці чалавечых рук, якія сцвярджаюць парадак у прыродным асяродку.

Эцюд «Віцебскія далі» (1990) дае панарамную карціну ўзгоркавага ландшафту, праз які вузкай стужкай сцелецца дарога. Чаргаванне пад’ёмаў і спускаў нараджае асацыяцыі з паэтапным узыходжаннем асобы да новых вяршынь свайго лёсу, з яго пераменлівасцю,

з неабсяжнасцю прасторы чалавечага духу. Гэты велічны матыў на карціне «За даллю даль» (1990) атрымлівае касмічную завершанасць дзякуючы ўраўнаважанаму квадратнаму фармату і перспектыўнай распрацоўцы не толькі далячыні, а і вышыні зарослых высокімі дрэвамі пагоркаў. Падобны кампазіцыйны падыход з падзелам прасторы на рад планаў, што паступова раскрываюць далягляды азёрнага краю, прысутнічае на карціне «Халамер’е» (1990). На першым плане, на самым нізкім і цёмным месцы расточыны — калодзеж, які задае пэўную лірычнасць і распачынае ўзыходжанне мастацкага вобраза да маштабаў сусвету. Калодзеж на фоне шырокай панарамы водна-ляснога масіву ўспрымаецца як сімвал малай радзімы, крынічныя воды якой жывяць чалавека з дзяцінства да старасці.

Надзвычай адухоўлены і напоўнены экстытычным парывам прыродны вобраз стварае мастак на карціне «Восень» (1990), хаця ў яе аснове ляжыць просты краявід закінутага ляснага хутара. На ўзгорку сярод густога лесу стаіць урослая ў зямлю хата. Прамяні сонца запалілі чырванню вершаліны дрэў, прабеглі па галінках і выхапілі з цемры ляснага гушчару парослы мхом дах. Дзеля дынамічнасці прасторы аўтар спалучае некалькі кропак агляду. Пад’ём на ўзгорак мае імклівы пукаты характар дзякуючы перцептыўнай перспектыве, а змешчаная на ім высветленая сядзіба напісана нібы ўбачаная зверху. Слуп святла прасякае наскрозь цёмна-зялёную масу лесу, пазбаўляючы яго аб’ёму і ўтвараючы прыгожую графічна-жывапісную сцяну тонкіх высокіх дрэў. Лясны гушчар пераўтвораны ў сакральную прастору, дзе ідзе адвечная барацьба паміж светлым і цёмным пачаткамі, дзе нябесныя сілы пераўтвараюць зямную матэрыю. Сваё разуменне мастацтва І. Бароўскі пакінуў у дзённіку: «А жыццё — яно вечны рух такой разнастайнасці фактаў, спраў, і станаў, якія, сутыкаючыся, супрацьборнічаючы паміж сабой, усё ж такі дзесьці саступаюць месца ін-

шай з'яве — і ўтвараецца раўнавага. Цудоўнае, як спыненае імгненне, — і гэта імгненне, не заўсёды прыгожае ў жыцці, — у мастацтве заўсёды цуд, прыгажосць» [12].

**Заклучэнне.** У сваёй творчасці Ісаак Бароўскі прайшоў праз усе этапы развіцця айчыннага мастацтва другой паловы XX стагоддзя, застаючыся верным рамантычнаму ўспрымання свету. Спажывшы дасягненні «суролага стылю» ў адлюстраванні гераічнай паўсядзённасці пасцідзясятых гадоў, ён паступова засвоіў прыёмы рамантычнага мантанжу і выйшаў да цытатнай мовы постмадэрнізму, пра што сведчыць дасціпная кампазіцыя яго партрэта «Юрый Маісеевіч Пэн». Яшчэ пры жыцці І. Бароўскі сцвердзіўся як выдатны партрэтывы, аднак творы васьмідзясятых гадоў раскрываюць яго як праніклівага пейзажыста. Яго краявіды вылучаюцца метафарычнасцю, філасофскай напоўненасцю і пры ўсёй сваёй дэкаратыўнасці маюць складанае прасторавае рапэнне, абагуленасць і касмізм вобраза. Аснову арыгінальных батальных палотнаў І. Бароўскага заўсёды ўтварае пейзажны матыв, што прыносіць у ваенную тэму рысы сімвалізму. Яго велічнае палатно «Партызаны выходзяць з акружэння» ўтрымлівае вартасці жывапіснага эпаса ваеннай гісторыі Беларусі. Жывапісная фактура яго палотнаў мае самадастатковыя эстэтычныя вартасці. Мастак быў захоплены фармальнымі эфектамі, якія часам гатовыя перайсці ў абстрактнае. І. Бароўскі выпрацаваў сваю адметную

жывапісна-пластычную мову, адэкватную яго творчым мэтам і стылёвым тэндэнцыям часу.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Буткевич, С. Рыцарь прощального образа / С. Буткевич // Витебский курьер. — 2001. — 16 окт. — С. 3.
2. Лисов, А. Г. Художник Исаак Боровский (1921–1991) / А. Г. Лисов, А. М. Подлипский. — Витебск, 1997. — С. 3.
3. Каменский, А. А. Романтический монтаж / А. А. Каменский. — М.: Советский художник, 1989. — 336 с.
4. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб.: Алетейя. — 2000. — 347 с.
5. Ягодковская, А. Т. Облик современника в портретной живописи / А. Т. Ягодковская // Очерки современного советского искусства. — Москва: Наука, 1975. — С. 133–144.
6. Боровский, И. Ю. // Художники Советской Белоруссии. — Минск, 1976. — С. 49; Бароўскі Ісаак Юльевич // Беларускі саюз мастакоў: энцыкл. давед. / аўт.-склад. Б. А. Крэпак [і інш.]. — Минск: ВТАА «Кавалер Паблішарс», 1998. — С. 53.
7. Вынікі конкурсу на палітычны плакат // Літаратура і мастацтва. — 1963. — 14 мая. — С. 3.
8. Бароўскі, І. Ю. // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БелСЭ, 1984. — Т. 1. — С. 49.
9. Бойка, У. Другая акварэльная / У. Бойка // Літаратура і мастацтва. — 1969. — 4 жн. — С. 2.
10. Бароўскі, І. Ю. Дзённік. Запіс ад 18.03.1979 / І. Ю. Бароўскі // З прыватнага архіва А. М. Маісеевай.
11. Бароўскі, І. Ю. Дзённік. Запіс ад 15.07.1979 / І. Ю. Бароўскі // З прыватнага архіва А. М. Маісеевай.
12. Бароўскі, І. Ю. Дзённік. Запіс ад 28.03.1979 / І. Ю. Бароўскі // З прыватнага архіва А. М. Маісеевай.

*Паступіла ў рэдакцыю 25.10.2011 г.*

---

---

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

---

---

УДК 902.3:903.3:56.072:069.01

## Музейный показ объектов древнейшей архитектуры в Украине

© Кепин Д. В.

*Центр памятниковедения НАН Украины и Украинского общества охраны памятников  
истории и культуры, Украина, Киев*

*В статье рассмотрены история и современное состояние проблем музеефикации позднепалеолитических хозяйственно-бытовых комплексов с остатками жилищ из костей мамонтов (Радомышль I, Мезин, Межирич, Добраничевка, Гонцы). Автор предлагает классификацию археологических музеев «под открытым небом» — «археопарков». В том числе рассмотрены особенности создания археолого-палеонтологических парков и «археодромов» — «экспериментальных поселений» («воображаемых музеев»). В статье проанализирован практический опыт профессора И. Г. Шовкопляса, академика И. Г. Пидопличко и профессора М. И. Гладких по консервации, реставрации и натурной реконструкции позднепалеолитических жилищ. Приведены сведения о средствах консервации, применяемых для сохранения таких построек, а также дана характеристика методов экспонирования древнейших строительных остатков. В археолого-палеонтологических парках целесообразным является создание экспозиций с демонстрацией аутентичных объектов и их реконструкций. Автор выделяет несколько методов экспонирования древнейших памятников архитектуры.*

**Ключевые слова:** *поздний палеолит, жилища из костей мамонтов, консервация, музеефикация.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 60–65)

## Museum display of objects of ancient architecture in the Ukraine

© Kepin D. V.

*Center of monument study of Ukrainian NAS and the Ukrainian society for the protection  
of history and culture monuments, Kyiv, Ukraine*

*In the article the history and contemporary condition of the problems of the museum display of the Late Paleolithic domestic complexes with the mammoth-bone dwelling remains (Radomyshl I, Mezin, Mezhhirich, Dobranichevka, Gontsy) are considered.*

*The classification of archeological museums "in the open air" — "archeoparks" is suggested. Among them the peculiarities of setting up archeological-paleontology parks are considered as well as "archeodromes" — "experimental settlements" ("imaginary museums").*

*The practical experience of Professor I. G. Shovkoplias, Academician I. G. Pidoplichko as well as Professor M. I. Gladkikh on conservation, restoration and natural reconstruction of the Late Paleolithic dwellings has been analyzed. Some data on the means of conservation used for such kinds of dwelling are listed. The characteristic of the methods of the exposition of most ancient building remains is also given. The aim of the creation of the archeological-paleontology parks is the possibility by the means of exhibition to demonstrate authentic objects as well as their reconstruction. The author points out several methods of the display of most ancient monuments of architecture.*

**Key words:** *Late Paleolithic, mammoth-bone dwellings, conservation, museum display.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 60–65)

---

*Адрес для корреспонденции:* Центр пам'ятокознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури — Д. В. Кепин

---

Памятники первобытной культуры на территории Украины представлены различными категориями источников. Среди них выделяются остатки жилищ и других по функциональному назначению построек, исследованных археологами совместно с учеными естественноисторического профиля. Истоки жилищного строительства относятся к раннему палеолиту. В Украине самые древние постройки бытового назначения датируются мустьерским временем, изученным на «открытых» поселениях (под открытым небом) в 1960–1970-х гг. археологами А. П. Чернышом и Н. К. Анисюткиным в Поднестровье. В позднем палеолите археологическими методами четко установлено зарождение архитектуры [5]. В решении вопросов древнейшего строительства первостепенное значение имеют монографии археолога, доктора исторических наук, профессора И. Г. Шовкопляса (1921–1997) («Мезинская стоянка», Киев, 1965 г.) и палеонтолога, академика АН УССР И. Г. Пидопличко (1905–1975) («Позднепалеолитические жилища из костей мамонта», Киев, 1969 г.; «Межиричские жилища из костей мамонта», Киев, 1976 г.). Именно этим ученым принадлежит приоритет в музеологии и памятниковедении Украины по сохранению и экспонированию позднепалеолитических жилищ, сооруженных с использованием большого количества костей мамонтов. В этой связи исключительную важность имеют методологические разработки доктора исторических наук, профессора М. И. Гладких по изучению позднепалеолитических хозяйственно-бытовых комплексов (далее ХБК) [2], [4].

Цель статьи — раскрытие основных проблем экспонирования позднепалеолитических поселений с остатками жилищ.

Экспонирование открытых объектов *in situ*. Для сохранения археологического наследия и, в частности, памятников первобытной истории важными являются международные правовые документы ЮНЕСКО, а также отечественные законы, регламентиру-

ющие правовые положения сохранения историко-культурного наследия, такие, как: «О музеях и музейном деле» (1995 г.), «Об охране культурного наследия» (2000 г., изменения 2001 и 2004 годов), «Об охране археологического наследия» (2004 г.). С содержанием этих документов можно ознакомиться в специальном издании «Охорона культурної спадщини. Нормативна база: збірник документів (3-є видання, доповнене, перероблене) авт.-упор.: Пархоменко М. Т., Титова О. М., Рудика Н. М., Левада М. Є. / Українське товариство охорони культурної спадщини, Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК» (Киев, 2010). С 1992 г. в государстве действует также закон «О природно-заповедном фонде Украины».

Экспонирование открытых объектов *in situ* связано с разработкой научных концепций музеефикации открытых памятников, что дает возможность долговременно сохранять их на месте нахождения. Это обуславливает создание соответствующих музеев. Такие организованные комплексы можно включить в самостоятельную группу музеев — музеев-заповедников под открытым небом. В местах открытого палеолитических памятников с остатками конструкций целесообразно создавать археолого-палеонтологические парки. До сих пор подобных музеев в государстве нет. Необходимо на законодательном уровне закрепить положение об организации «археопарков» и их разновидностях.

**Первый памятник. Четыре хозяйственно-бытовых комплекса.** Частично было музеефицировано Добраничевское позднепалеолитическое поселение охотников на мамонтов мадленского времени (Яготинский р-н, Киевская обл.). Этот памятник открыт в 1952 г. и исследовался под руководством И. Г. Шовкопляса в 1953, 1967, 1970, 1973, 1975 гг. Ученый установил, что на поселении существовало четыре хозяйственно-бытовых комплекса, составной частью которых было жилище из костей мамонтов. В

разные годы в экспедиции принимали участие археологи А. М. Шовкопляс, М. И. Гладких, М. И. Сикорский; палеонтологи И. Г. Пидопличко и Н. Л. Корниец, палеоботаник. А. Пашкевич и другие специалисты. По данным И. Г. Шовкопляса, поселение исследовано на площади 2500 кв. м. Заведующая отделом «Археологический музей» Института археологии НАН Украины, кандидат исторических наук Л. В. Кулаковская считает, что раскопанная площадь составляет 2672 кв. м. Во время исследований памятника И. Г. Шовкопляс поставил вопрос о создании экспозиции *in situ*. Было принято решение законсервировать четвертый ХБК, открытый в 1970 г. Третий ХБК, обнаруженный в 1969 г., был перевезен тремя монолитами в секцию археологии Музея народной архитектуры и быта (г. Переяслав-Хмельницкий, Киевская обл.). Реконструкция третьего жилища в виде чума народов Сибири, выполненная И. Г. Шовкоплясом вместе с М. И. Гладких и М. И. Сикорским, с 1969 г. экспонируется в деревянном павильоне, в котором размещен и научно-вспомогательный материал.

Над остатками четвертого ХБК построен кирпичный павильон и в 1977 г. открыта экспозиция Археологического музея «Добраничевская стоянка» как филиал Яготинского государственного исторического музея им. Т. Г. Шевченко. На фасаде павильона к 85-летию И. Г. Шовкопляса 7 апреля 2006 г. открыта мемориальная доска. В музее экспозиция построена по монографическому принципу. Кроме витрин с оригинальными находками демонстрируется, соответственно, и научно-вспомогательный материал: карты, фото, скульптура, а также четыре картины-реконструкции Яготинского художника М. Малинки, выполненные масляными красками, которые дают посетителям представление о быте позднепалеолитических обитателей. Картины художника на эту тематику также экспонируются в Яготинском историческом музее [1], [8], [9].

В планах ученого было создание натурной экспозиции под открытым небом во круг музейного павильона, а также экспериментальной площадки для детей. В Яготинском историческом музее в 2007 году открыты мемориальная витрина и стенд, посвященный жизни и деятельности И. Г. Шовкопляса. Памятник включен в экскурсионно-туристический маршрут.

**Мезинское позднепалеолитическое поселение.** В 1950–1960-х гг. проводились работы по консервации остатков жилищ, раскрытых на Мезинском позднепалеолитическом поселении (Коропский р-н, Черниговская обл.) и Межиричском (Каневский р-н, Черкасская обл.) мадленского времени.

Остатки жилищ из костей мамонта были перевезены в Палеонтологический музей (с 2005 г. он носит имя академика В. А. Топачевского) Государственного (ныне Национального) научно-природоведческого музея НАН Украины (далее ННПМ НАН Украины). После проведения консервационных и реставрационных работ И. Г. Пидопличко выполнил натурные реконструкции жилищ № 1 с Мезинского (раскопки 1954–1956 гг.) и № 1 с Межиричского (раскопки 1966 г.) поселений. Реконструкции напоминают яранги народов крайнего Севера, Сибири и Дальнего Востока.

Мезинское поселение было открыто в 1908 г. Значительные исследования проведены под руководством И. Г. Шовкопляса и И. Г. Пидопличко в 1954–1961 гг. на площади 1250 кв. м. Установлено существование пяти ХБК с остатками жилищ. Памятник И. Г. Шовкопляс отнес к выделенной им мезинской позднепалеолитической археологической культуре. По мнению М. И. Гладких, поселение является самостоятельным типом памятника. В 2006 г. территория обнажения отложений меловой системы, куда входит и древнее поселение, объявлена Мезинским национальным природным парком. На периферии поселения, примыкающей к пятому ХБК (устное сообщение М. И. Гладких), на участке

шурфа, заложенного В. Е. Куриленко, построен небольшой стеклянный колпакоподобный павильон, напоминающий пирамиду. Рядом с павильоном установлен памятникоохранный знак. Такой же знак установлен и на другом участке поселения. Рядом находится Народный археологический музей [9], [6].

**Радомышльское позднепалеолитическое поселение.** В 1950–1960-х гг. под руководством И. Г. Шовкопляса были осуществлены и раскопки шести жилищ (пункт 1, исследовано 500 кв. м) на Радомышльском позднепалеолитическом поселении (Житомирская обл.). В связи с невозможностью сохранения выявленных остатков конструкций (ископаемая кость рассыпалась) и их перевозки в музей, было решено установить памятникоохранный знак. Памятник отнесен к ранней поре позднего палеолита и является локальным радомышльским вариантом развития позднего палеолита Восточной Европы [9]. Большое внимание популяризации научной, в том числе музейной и памятникоохранной деятельности И. Г. Шовкопляса уделяет его дочь, географ Т. И. Шовкопляс (Национальная научная библиотека им. академика В. И. Вернадского НАН Украины).

**Межиричское поселение.** В 1976 г. археолог М. И. Гладких (Киевский государственный университет имени Тараса Шевченко) возглавил комплексную экспедицию по продолжению изучения Межиричского поселения. Памятник исследовался ученым в 1976–1984, 1986 и 1989 гг. совместно с палеонтологом Н. Л. Корниец (Институт зоологии им. И. И. Шмальгаузена АН УССР), группой палеогеографов под руководством А. А. Величко (Институт географии АН СССР) при участии антрополога О. Соффер (Иллинойский университет, США) и археолога Л. А. Яковлевой (Институт археологии АН УССР). В 1992–1998 гг. поселение исследовалось под руководством Н. Л. Корниец (Геологический музей ННПМ НАН Украины) при участии А. А. Величко (Институт геогра-

фии Российской академии наук), О. Соффер, Дж. Адвасио, В. Ю. Сунцова (Иллинойский университет, США). В 2002–2009 гг. исследования продолжили археолог Д. Ю. Нужный (Институт археологии НАН Украины), палеозоолог С. Пеан (Музей национальной естественной истории, Париж, Франция). В 2002 г. проведен палинологический анализ геологом М. С. Комар (Институт геологических наук НАН Украины). С 2010 г. памятник изучает археолог П. С. Шидловский (Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко [11], [12].

После обнаружения в 1976 г. и раскрытия в 1978 г. четвертого ХБК с остатками жилища М. И. Гладких установил два четких горизонта культурного слоя. Это, в свою очередь, дало возможность ученому впервые в палеолитоведении доказать, что охотники на мамонтов проживали на одном и том же месте временно и периодически, а не постоянно, как до того времени считалось [3].

Вместе с Н. Л. Корниец ученый разработал научную концепцию организации музея-заповедника с соответствующим проведением консервационных работ, связанных с музеефикацией четвертого жилища. Памятник исследован М. И. Гладких на площади 1180 кв. м (устное сообщение). Ученый предполагает существование на поселении пяти жилищ. По инициативе исследователя и Н. Л. Корниец в 1977 г. Бюро Президиума АН УССР приняло соответствующее постановление о сохранении этого уникального памятника. В следующем году над четвертым жилищем построен металлический павильон каркасной конструкции, который в ноябре 2010 г. был заменен на новый. С 2009 г. поселение имеет статус национального значения на основе Постановления Кабинета министров Украины № 928 (928-2009-П) от 03.09.2009 г. «О занесении памятников истории, монументального искусства и археологии национального значения в Государственный реестр недвижимых памятников Украины».

**Средства, используемые в музейной практике Украины для сохранения  
позднепалеолитических жилищ из костей мамонтов**

Название памятника	Название консерванта
Гонцы	Дисперсия ПВА
Добраничевка (третий ХБК)	Клеи БФ-4, БФ-6, ПВА; шеллак
Межирич (жилище № 1)	Дисперсия ПВА, клей БФ; раствор шеллака, гипс, парафин, тонированные лаки, разные замазки, мастики, муляжи и копии как дополнения
Межирич (жилище № 4)	Дисперсия ПВА
Мезин (жилище № 1)	Дисперсия ПВА, клей БФ; раствор шеллака, гипс, парафин, тонированные лаки, разные замазки, мастики, муляжи и копии как дополнения

С сожалением приходится констатировать, что до настоящего времени такой заповедник не создан.

5 ноября 2010 г. было проведено выездное заседание во главе с палеонтологом, кандидатом биологических наук, исполняющим обязанности заведующего Отделом палеозоологии позвоночных и Палеонтологического музея им. академика В. А. Топачевского ННПМ НАН Украины Т. В. Крахмальной. Нами были подготовлены соответствующие рекомендации по сохранению четвертого жилища и организации экспозиции *in situ* [7].

На территории Государственного историко-культурного заповедника «Трахтемиров» (создан в 1994 г.) (Каневский р-н, Черкасская обл.) М. И. Гладких предложил создание «археодрома» с предполагаемой натурной реконструкцией жилища позднепалеолитических охотников на мамонтов.

Международная украинско-российско-французская комплексная экспедиция под руководством известного археолога Л. А. Яковлевой с 1993 г. также проводит работы по музеефикации двух ХБК в двух павильонах-ангарах на Гонцовском поселении (Лубенский р-н, Полтавская область). Памятник открыт в 1871 г., археологически изучается с 1873 г. Окрестности одноименного села в 1990 г. включены в Полтавский областной ландшафтный заказник [10].

Вышерассмотренные памятники лесостепного Приднепровья (Межирич, Добраничевка, Гонцы) М. И. Гладких относит к выделенной им межиричской археологической культуре, входящей в Среднеднепровскую этнокультурную область развития позднепалеолитической культуры северной (приледниковой) зоны Восточной Европы [2], [4].

**Закключение.** Таким образом, можно выделить следующие методы экспонирования древнейших памятников архитектуры:

1. Демонстрация раскрытых конструкций на месте обнаружения в специально построенном и оборудованном павильоне в режиме археолого-палеонтологического парка.
2. Фиксация конструктивных элементов построек в раскопе, затем их демонтаж и перенос в стационарное музейное помещение без использования монолитов. В музее проводится восстановление конструкции.
3. Взятие монолитами и перенос в стационарное музейное помещение с проведением натурной реконструкции.
4. При невозможности использовать три предыдущих метода возможно создание так называемых «экспериментальных поселений» — «археодромов» в районе исследованного памятника, который невозможно сохранить *in situ*. Такой музейный комплекс можно организовывать и на специально отведенной территории с демон-

страцией макетов-реконструкций построек в натуральную величину.

Представляется целесообразным создавать так называемые аутентично реконструированные (комбинированные) экспозиции. В павильоне *in situ*, находящемся в границах археолого-палеонтологического парка, демонстрируются древние строительные остатки, а за пределами распространения культурного слоя — также в павильоне — можно показывать реконструкции изученных построек.

Составной частью музеефикации палеолитических памятников как технологического процесса является применение средств консервации (табл.). В этом отношении хорошо зарекомендовали себя полимеры и соединения на их основе. Во время проведения работ с использованием искусственных консервантов необходимо использовать обратимые процессы. Проведение всех работ по сохранению построек, сооруженных из костей ископаемых животных, должен осуществлять высококвалифицированный палеонтолог-реставратор.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гладких, М. И. Пізньопалеолітичні житла, методи їх консервації та експонування / М. И. Гладких // Археологія. — 1972. — № 6. — С. 106–107.
2. Гладких, М. И. Поздний палеолит Лесостепного Приднепровья: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06 / М. И. Гладких; Ленинградское отделение Ин-та археологии АН СССР. — Л., 1973. — 24 с.
3. Гладких, М. И. Нова споруда з кісток мамонта в Межириччі / М. И. Гладких, Н. Л. Корнієць // Вісник Академії наук УРСР. — 1979. — № 9. — С. 50–54.
4. Гладких, М. И. Историческая интерпретация позднего палеолита (по материалам территории Украины): автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.06 / М. И. Гладких; Ленинградское отделение Ин-та археологии АН СССР. — Л., 1991. — 48 с.: 1 карта.
5. Гладких, М. И. Бытовое и культовое использование жилищ из костей мамонтов / М. И. Гладких // Кам'яна доба України. До 130-річчя відкриття Гінцівської стоянки. — К. — Полтава: Шлях, 2003. — Вип. 4. — С. 213–222.
6. Крохмальна, Т. В. Експонування палеоприродної спадщини четвертинного періоду / Т. В. Крохмальна, Д. В. Кепін // Праці Центру пам'яткознавства: зб. наук. пр. — К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК, 2010. — Вип. 17. — С. 135–150.
7. Крахмальная, Т. В. Прошлое и будущее позднелитического поселения Межирич (Украина) / Т. В. Крахмальная // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Геологічні пам'ятки — яскраві свідчення еволюції Землі». м. Кам'янець-Подільський, 16–20 травня 2011. — К.: Логос, 2011. — С. 75–78.
8. Титова, О. М. Експонування найдавніших архітектурних пам'яток Середньої Наддніпряниці / О. М. Титова, Д. В. Кепін // Pereyaslavica: Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Зб. наук. статей. — 2008. — Вип. 2 (4). — С. 288–293.
9. Шевченко, А. И. Палеолит Киевского Приднепровья. Препринт / А. И. Шевченко, И. Г. Шовкопляс. — К.: Ин-т геологических наук АН УССР, 1982. — 60 с.
10. Яковлева, Л. А. Розкопки на пізньопалеолітичному поселенні Гінці / Л. А. Яковлева // Археологічні дослідження в Україні 2009 р. — Київ — Луцьк: Ін-т археології НАН України, 2010. — С. 489–491.
11. Gladkih, M. I., Kornietz, N. L., Soffer O. Mammoth-Bone Dwellings on the Russian Plain // Scientific American. — 1984. — November. — Vol. 251, № 5. — P. 164–175.
12. Komar, M. S., Kornietz, N. L., Nuzhnyi, D. Yu., Pean S. Mezhirich Upper Paleolithic site: the reconstruction of environmental conditions of the Late Pleistocene and human adaptation in the Middle Dnieper basin (Northern Ukraine) // Кам'яна доба України. — К. — Полтава: Шлях, 2003. — Вип. 4. До 130-річчя відкриття Гінцівської стоянки. — Р. 262–277.

Поступила в редакцію 12.09.2011 г.

УДК 008:39+793.31

## Танец как конструкт этнической культуры

© Соколычк А. Н.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск*

*В контексте глобальной культуры для носителя хореографической этнотрадиции фольклорный танец служит, в первую очередь, конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун». При визуализации хореографии другого этноса «чужой» (неизвестный) танец имплицитно соотносится со «своим» (известным). Таким образом снимается бинарная оппозиция «свой–чужой». Свой танец становится декодирующим элементом, инструментом коммуникативных отношений. В статье рассматриваются проблемы коммуникации через искусство хореографии. Автор полагает, что объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях. В то время как модерн является римейком и копией значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец, по убеждению исследователя, не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.*

**Ключевые слова:** этнотрадиция, фольклорный танец, модерн-танец, коммуникация в культуре, аутентичность, римейк, примордиальный конструкт, этническая культура.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 66–70)

## Dance as a construct of the ethnic culture

© Sokolchyk A. N.

*Educational establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk*

*In the context of global culture for a carrier of choreography ethnical tradition the folk dance is, first of all, a construct for conceptualization of a different ethnic culture and filling its cultural empty spaces. While visualizing the choreography of a different ethnos the different unknown dance implicitly correlates with the national (known) one. Thus the binary opposition "national vs. foreign" disappears. The national dance becomes a decoding element, instrument of communicative relations. The article considers problems of communication through the art of choreography. The author considers that the uniting factor of communication is authenticity, exceptional and unrepeated character of one's own culture but not the unity of separate elements in different cultural traditions. While the modern is a remake and copy of much more complicated original. Thus the unauthentic dance, according to the researcher, can't be primordial construct of the ethnic culture.*

**Key words:** ethnic tradition, folk dance, modern dance, communication in culture, authenticity, remake, primordial construct, ethnic culture.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 66–70)

**А**нглийский искусствовед и физиолог Х. Эллис определял танец как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целому» [5, с. 9]. Он считал, что перечисленные выше черты танца свойственны не только идеальному духов-

ному началу жизни, но в гораздо большей степени самой Вселенной: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» [5, с. 9]. Космогоническая концепция происхождения искусства, представителем которой являлся Эллис, при ряде серьезных претензий, высказанных к ней, во многом предопределила появление

---

*Адрес для корреспонденции:* Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» — **А. Н. Соколычк**

---

более современных научных концепций и направлений изучения хореографии в контексте экзистенциализма, теории коммуникации и этносемиотики. Данный текст является попыткой уточнения общих особенностей реконструирования этнических танцев различных народов в контексте хореографии как целостного явления мировой культуры.

Цель статьи — рассмотрение проблемы танца как инструмента межэтнических контактов в контексте культуры. В связи с этим бесспорным является то, что в условиях регулярных межэтнических контактов (характерных для эпохи глобализации) функциональность корневой хореографии (аутентичного народного танца) значительно усложняется по сравнению с условиями этнической «замкнутости», отсутствия межэтнических контактов. Последнее было характерно для традиционных сообществ, в недрах которых корневая хореография и зародилась [4, с. 32], а впоследствии прошла путь от ритуальных и обрядовых до игровых и утилитарно-развлекательных форм.

**Корневой танец.** При современном изучении хореографии исследователь должен постоянно иметь в виду первичную функцию этнического танца как декодирующего элемента, инструмента коммуникативных отношений. Специалисты-практики, в свою очередь, должны также понимать, что при разного рода стилизациях и обработках (часто деформирующих и уничтожающих «свои» этнические особенности) само существование этой функции весьма и весьма проблематично. А именно, когда изначально в коммуникационную систему молодого человека (при начальной хореографической подготовке и хореографическом воспитании) под «своими» вводятся чуждые этнические элементы, при встрече с настоящим «чужим» они часто воспринимаются как «свои», а «свое» видится как «чужое» и т. д.

Видимо, поэтому ряд успешных и эффективных проектов по этнокультурному вос-

питанию в Беларуси, проводимых по инициативе этнохореографа Микола Козенко (последовательного организатора фестивального фольклорного движения [6, с. 58]) были основаны именно на традиционном и бытовом танце — танце корневом, нестилизованном и необработанном. Как отмечают исследователи фольклорного фестивального движения 1999–2008 гг., «на полесской Рудабельщине (г. п. Октябрьский Гомельской обл.) было проведено пять фестивалей, которые совершили переворот в теории и практике этнокультурного воспитания. На Республиканском фестивале фольклорного искусства «Берагіня» в рамках многоэтапных состязаний пар исполнителей бытового танца, конкурсов детских и молодежных фольклорно-этнографических коллективов из всех областей Беларуси было привлечено к перениманию своего местного фольклора около 300000 учащихся и 800 педагогов региональных учебных заведений. Дирекция фестиваля (директор С. Березовская, художественный руководитель и режиссер М. Козенко) смогла повысить статус фестиваля до ранга международного. Среди дипломантов (рис. 1) и участников (рис. 2) фестиваля — коллективы «Берагіня» (Борисовский р-н, руководитель М. Козенко, педагог-лидер А. Абрамович), «Рудабельскія зорачкі» (г. п. Октябрьский, педагог-лидер О. Дульская), «Нежачкі» (Россоны, педагог-лидер В. Литвинова), «Верабейкі» (Любань, педагог-лидер С. Вискварко), «Магдалінка» (Кобрын, педагог-лидер С. Самусевич), «Сунічкі» (Стайки, педагог-лидер В. Хомбак), «Вянок» (Раков, педагог-лидер Л. Петровская), «Калыханка», «Куманёк» и «Кроса» (Михановичи, педагог-лидер Л. Рыжкова), «Верас» и «Этна-суполка» (Минск, педагог-лидер Т. Плодунова), «Ветах» и «Рапе» (Минск, лидер В. Калацей), фолк-клуб «Маладзёвы» (Минск, лидер И. Мазюк), исполнители на дуде А. Журо и В. Калацей. Многие дипломанты «Берагіні» избрали обучение народному искусству своей будущей профессией и сейчас получают



**Рис. 1.** Фольклорный коллектив «Берагія» д. Мётча Борисовского района, 2010 г. (фото Р. Гамзович).

этнохудожественное образование в вузах страны» [7, с. 176].

Мы воспринимаем танец именно как событие, а не как артефакт культуры, иначе разрушается его смысл. В процессе танцевального события иной этнической культуры танец детерминирован зонами идеологического, нормативного и аксиологического санкционирования, которые не всегда могут быть проанализированы и познаны кибернетически (формально-логически). Они приобретают сознательно-воспринимаемый характер, свою конфигурацию через трансляцию (в форме знаковой коммуникации) искусства как особой познавательной формы. Здесь мы имеем в виду искусство как «шифр бытия», попытка раскрытия которого приближает человека к восприятию трансценденции [1, с. 1434]. Танец интегративно моделирует данную этническую культуру, обозначая при ее осознании ряд зон органичного мировосприятия (зоны аксиологического, идеологического, нормативного санкционирования).

Проанализировав значение танца в ключе органичного «вписывания» носителя этнической культуры в систему межкультур-

ной коммуникации, необходимо отметить еще один аспект этнохореографии. Кроме того, что фольклорный танец служит (во-первых) конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун», в ином ракурсе (во-вторых), при четком осознании «своего» в ситуации контакта с «чужим», это «чужое» неизбежно дает материал для более полной самоидентификации, самоосмысления, решения ряда собственных экзистенциальных проблем.

С позиций теории коммуникации для посвященного (носителя традиции или человека, знакомого с ней) «свой» фольклорный танец актуализируется в качестве микромоделей «своей» этнической культуры. При этом, однако, не заполненные культурные лакуны и потерянные культурные смыслы своей традиции могут быть концептуализированы через конструкт, в качестве которого может выступать «чужой» (изученный и «полный» в данном символически-смысловом ключе) фольклорный танец.

Что удерживает хореографию от распада, делает унитарной, что ее конституирует? Что является декодирующим элементом хо-



**Рис. 2.** Фольклорный коллектив «Куманёк» д. Михановичи Минского района, 2004 г. (фото Е. Песецкого).

реографической системы для прочтения мысли (не текста, сообщения) танца?

В процессе коммуникации линия танца условно разделяет воспринимаемую информацию на две части, создавая тем самым складку. Одна ее грань — та, что зрителю знакома до восприятия (та, что как раз таки и фундирует постижение смысла).

**Элементы восприятия танца.** Первый элемент — *движение* — некие *архетипические движения*, доступные любому реципиенту, знакомые движения, так называемые характерные движения, рисунки танца. В данном случае концептуализация может быть осуществлена через раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений одновременно существующих в танце различных этносов. Как пример можно привести вертикальные жесты как сакрально детерминированные, а горизонтальные — как социально детерминированные (в общем смысле обусловленные). Такую общую закономерность вывели исследователи генезиса хореографического искусства, изучая в основном неевропейскую хореографию. Но без их разработок специалисты, например, по молдавской

хореографии не смогли бы выявить «истоки круговых танцев типа «хоры», мужских типа «брыу», «бэтуты», обрядовых танцев «Кэлущарь», «Драгайка» и др.» [5, с. 5]. *Определенный ритм.* Горизонтальное же или социальное соединение невозможно без объединения через единый для всех субъектов коммуникации ритм. Архетипический рисунок танца фундируется и пульсацией единого ритма, одухотворяя и конституируя данный пластический дискурс. В процессе данной коммуникации все ее субъекты гармонично растворяются в бесконечной линии танца и образуют, таким образом, новое трансперсональное поле культурного ландшафта. Приостановить танец для того, чтобы его осмыслить, так, как, например, мы можем отложить книгу или отвернуться от картины, нельзя. Трансляция смысла совпадает в нем с ритмом в коммуникационном канале. В этом ритме растворяются участники общения и постигают смысл телесностью, со-координируются процессы хореографии и прочтения.

Второй элемент — *семантика*. Иероглифическая запись, описывающая человеческое тело в танце, по мнению Антонена Арто,

как «... тело, возвысившееся до величия знака...» [3, с. 102], а выражение лица в виде маски соединяет субъектов коммуникации в определенную диалогическую форму — рисунок танца (круг, ромб, линия). Этот рисунок имеет архетипическое происхождение. Например круг, хоровод — солярный символ, обозначает солнце, символизирует движение планет вокруг него [2, с. 322].

Третий элемент — *музыка*. Необычное музыкальное сопровождение.

Четвертый фундирующий элемент — *костюм*. От одежды в танце мы пока тоже не готовы отказаться. Это одежда, несущая определенную информацию.

Вторая грань складки — то, что зритель непосредственно воспринимает здесь и сейчас, означает чистое восприятие.

Хореография как пластический дискурс детерминируется средствами пространственной динамической экспрессивности, не тождественной вербальному диалогу, и выходит за границы слова, довольно жестко воздействуя на трансцендентное эстетическое в человеке, в том числе и через пластические интонации, визуальный ряд поз, жестов, движений, преобразующихся в знаки, а затем в алфавит. Кроме того, жест, при сгущении смысла, усилении динамики, может превзойти в некоторых случаях лиризм слова, выйти за границы речи и даже искусства.

Все вышеизложенное находится в общем контексте работ крупных исследователей теории и истории культуры, изучающих закономерности самоидентификации, соотносительности экзистенции с трансценденцией [1, с. 1434]. В соответствии с разработками немецкого культуролога, философа и психолога Карла Ясперса, раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных

этносов, конституирует процесс культурной коммуникации. А именно: «я» — обнаруживает себя в «другом», и тем самым действительно становится «самим собой». Объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях.

**Заключение.** Изложенное выше касается корневых (фольклорных, аутентичных) хореографических текстов, в то время как танцы типа фолк-модерн — это всего лишь римейк, интерпретация, формальная выхолощенная копия значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Большая Российская энциклопедия. — СПб.: Норинт, 2002. — 1456 с.
2. Акимова, Л. И. Танец жизни (античность и Пуссен): идея жертвы в искусстве XVII–XX веков / Л. И. Акимова // в сб. Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней / науч. ред. Л. И. Акимова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 321–328.
3. Арто, А. Театр и его двойник: театр жестокости / А. Арто; пер. с фр. и коммент. С. Исаева. — М.: Мартис, 1993. — 191 с.
4. Калацей, В. Параўнальная міфалогія / В. Калацей. — Мінск: Зорны верасень: Паркус Плюс, 2009. — 120 с.
5. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. — Кишинев: Штиинца, 1977. — 214 с.
6. Першы міжнародны фестываль фальклору. — Пінск–Мінск: Чатыры чвэрці, 1994. — 115 с.
7. Трамбицкий, К. Популяризация музыкально-инструментального фольклора средствами фестивального движения / К. Трамбицкий // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канферэнцыі (Мінск, 29–30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКМ, 2009. — С. 175–177.

Поступила в редакцию 27.05.2011 г.

УДК 130.2:7

## Формообразование в современном искусстве как культурологическая проблема

© Малей А. А.

*Учреждение образования «Государственный дворец творчества детей и молодежи»,  
Витебск*

*В контексте эволюции мышления в художественной культуре автор рассматривает развитие формы на плоскости. С точки зрения трехмерного сознания, точка, линия, пятно, треугольник, квадрат, круг и их производные в объеме представляют собой заданные изобразительные средства. Эти средства позволяют изображать визуальную реальность на плоскости и в объеме. В 1960–1970-е гг. начался процесс тотальной постмодернистской рефлексии по поводу модернистских достижений. Затем последовали долгая цепочка развития искусства с приставкой нео- и диалоги культур. Постмодернизм и деконструкция конца прошлого столетия привели к комбинаторному мышлению в культуре, что позволило проникнуть в суть принципов нелинейности в восприятии и осмыслении явлений культуры. В развитии изобразительного искусства это выражено в появлении произведений, ставших точками отсчета в репрезентации нелинейного художественного мышления. Динамика процессов формообразования ведет к возрастающему значению виртуального пространства по аналогии с процессами расширения масштабов интеллектуальной реальности в культуре.  
**Ключевые слова:** постмодернизм, деконструкция, нелинейное художественное мышление, процесс формообразования, интеллектуальная реальность.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 71–77)

## Form building in contemporary art as a problem of cultural studies

© Malei A. A.

*Educational establishment "State hall of children and youth creative work", Vitebsk*

*In the context of evolution of thinking in art culture the author considers the development of the form of the flat surface. From the point of view of three dimensional consciousnesses a point, a line, a spot, a triangle, a square, a circle and their derivatives in the volume are the given pictorial means. These means make it possible to depict visual reality both on the flat surface and in the volume. The flat surface becomes a window making up an illusion of space depth. In the 1960–1970-ies the process of total post modernist reflection started regarding modernist achievements. Then a long chain of the development of art with the prefix neo followed as well as dialogues of cultures. The post modernism and the deconstruction of the late XX century resulted in the combinatory thinking in culture which made it possible to penetrate into the idea of principles of non linear in the perception and understanding of phenomena of culture. In the development of fine art it is expressed in the appearance of works which became the starting point in the representation of non linear artistic thinking. The dynamics of the processes of form building leads to the increasing significance of virtual space on analogy with the processes of widening of the scale of intellectual reality in culture.*

**Key words:** post modernism, deconstruction, non linear artistic thinking, form building process, intellectual reality.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 71–77)

**П**редметами анализа этой статьи являются вопрос формотворчества в изобразительном искусстве и пути развития станково-

го искусства в целом в контексте художественной культуры XX–XXI вв. Это — вопросы теории и практики изобразительного искусства.

Адрес для корреспонденции: e-mail: avmaley@mail.ru — А. А. Малей

Вместе с тем, очевидным становится тот факт, что данная проблема соотносится с происходящим в зоне всей совокупности культуры. Несомненно то, что она представляет актуальность в поле искусствоведческих и культурологических исследований на острие процессов анализа переходов от одних эпох к другим, от одних форм мышления к другим, от одного способа восприятия пространства и времени к иному.

Цель статьи — актуализация проблем нелинейного мышления в современном искусстве как отражение динамики художественной эволюции.

**Линейность как принцип.** Нас интересует развитие формы на плоскости. Точка, линия, пятно, треугольник, квадрат, круг и их производные в объеме есть заданные изобразительные средства трехмерного сознания. Эти средства позволяют изображать визуальную реальность на плоскости и в объеме. Плоскость либо становится окном, создавая иллюзию пространственной глубины, либо используется как основа для пространства абстракции, воображаемо расширяясь вверх, вниз и в стороны. Независимо от того, предстает ли художественная форма на плоскости в виде предметного реализма или в виде метафизической формы, все происходит в параметрах трехмерного сознания.

Долгое время изобразительное искусство развивалось линейно: одни открытия сменялись другими, поступательно обогащая изобразительную палитру. Затем модернизм заглянул внутрь структуры произведения. Из нее формировались стили, направления и художественные идеи.

В 1960–1970-е гг. начался процесс тотальной постмодернистской рефлексии по поводу модернистских достижений. Затем последовали долгая цепочка развития искусства с приставкой *neo-* и диалоги культур.

Параллельно этому развивался совершенно новый вид творчества, в котором станковому искусству уже не было места, разве что в виде объекта в инсталляции. Этот про-

цесс берет начало в футуристическом движении начала XX века. Оно начиналось с репрезентации образа жизни художника, его мировоззрения и активного действия, только потом происходило расслоение по видам искусства сообразно эстетическим привязанностям художников. Безусловно, футуризм (а в России это — кубофутуризм), имеет свои стилевые особенности но стилиевой рисунок не самое главное в этом стиле. Есть более ценное, что привнесло это движение в искусство, и это — *действие* самого художника. Владимиру Маяковскому было мало просто прочитывать аудитории свои авангардные стихи, ему нужно было еще надеть и продемонстрировать вызывающего цвета кофту и в ней эпатировать публику. Давид Бурлюк раскрашивал лицо с той же целью. Поэту для достижения желаемого эффекта не хватало важного эстетического компонента — действия.

Художник в футуризме становится составной частью своего произведения, которое представлено не в виде холста или объема, а в виде авангардного действия, и это не имело аналога в традиционном искусстве. Эстафету тут же подхватывают дадаисты, которые переносят действие и его смысл на предметы быта и искусства. Из этого истока начинается активный процесс формирования новых видов творчества — акций, перформансов и инсталляций, которые через энвайронмент (англ. *environment* — окружающая обстановка, среда) достигли своего расцвета к 1970-м годам XX в., а сама среда стала основой для создания такого рода произведений. Пространство холста было замещено пространством выставочных залов, квартир, улиц, парков и ландшафтов. Новое искусство несло в себе доведенный до физической осязаемости эффект присутствия. Произведения рождались здесь и сейчас, формируя ирреальное пространство, адекватное физической реальности.

Самым простым объяснением феномена сосуществования таких потоков в искусстве было бы объяснение его на основе диалектиче-

ского закона развития. Тем более, что очевиден факт вытекания одного потока из другого. Однако в 1910–1920-х гг. происходит выход за линейную логику развития событий в художественном творчестве.

**Сознание как новая реальность для формотворчества.** В 1917 г. Марсель Дюшан на одной из независимых выставок в Нью-Йорке выставил несколько бытовых предметов (в том числе перевернутый писсуар), не трансформировав их облик. Несколько позже Казимир Малевич создаст белый супрематизм и, как завершение его, напишет белилами холсты без изображения. Одновременно в своих теоретических работах он обосновывает понятие *нуля* в искусстве. Эти два практически не связанные друг с другом события знаменуют: 1) у М. Дюшана — создание невизуальной художественной формы; 2) у К. Малевича — создание невизуального (виртуального) пространства.

Форма, созданная М. Дюшаном (назовем ее формой М. Дюшана), образована при помощи действия. Предмет из пространства бытовой среды перемещается в пространство выставочного зала и получает имя, не связанное с его функциональной принадлежностью (произведение М. Дюшана названо «Фонтан»).

В результате такое действие провоцирует на изменение отношения к предмету в сознании зрителя. *Восприятие переориентируется из бытового в эстетическое, заставляя зрителя видеть в предмете его образно-пластические стороны, те самые, что в быту не воспринимались или воспринимались как его обыденная утилитарная форма.* В этом случае форма предмета получает двойную характеристику: видимый предмет как таковой плюс его художественный образ.

Форма предмета остается неизменной, но его утилитарность как бы отодвигается на второй план, потому что сознание зрителя настроено на поиск его эстетической субстанции, что приведет к пониманию *художественного*

содержания объекта. Этот момент понимания и есть видение невидимой формы через объект. Форма М. Дюшана представляет собой невизуальную художественную форму, т. е. нулевой эстетический компонент любой формы.

Открытие М. Дюшана не есть что-то надуманное или эпатазирующее, а понимание природы восприятия мира. При взгляде на любой предмет человеческое сознание воспринимает его в двойном пространстве — физическом и эстетическом. М. Дюшан лишь произвел действие, которое заставило заработать в чистом виде (момент ощущения без смыслового определения) эстетическое поле пространства сознания, и тем самым зафиксировал нулевую отметку художественной формы. Невизуальная форма в данном случае не создается специально, художник только определенным действием вычленяет ее в «самость», заявив о ее присутствии как независимой от воли художника.

В 1918 г. К. Малевич создает серию белых экзистенциальных холстов. В Витебске он пишет теоретическое обоснование Белого супрематизма в трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой». В 1920 г. на персональной выставке в Москве и в 1923 г. на коллективной выставке УНОВИСа в Петербурге он выставляет белые холсты без изображения под общим названием «Супрематическое зеркало». В том же году К. Малевич публикует трактат с таким же названием, в котором обосновывает понятие Нуля как беспредметное восприятие мира. Эти положения художника-теоретика актуальны и сейчас.

Заслуга К. Малевича среди русских авангардистов, ориентированных на органическое восприятие мира, состоит в том, что он глубже своих коллег заглянул в имманентные процессы искусства. И не только заглянул, но и определил нулевую точку этих процессов как скачок в нелинейное художественное мышление. К. Малевич открыл новое понятие пространства в искусстве, которое простирается в трансцендентное пространство, и нашел ему

адекватное художественное выражение — в виде чистой белой плоскости, осмысливая ее как Нуль.

Пространство белой плоскости не имеет визуального определения, т. е. здесь отсутствует иллюзия пространственного построения в линейной перспективе, когда предметы или формы находятся в разной удаленности друг от друга. В этом пространстве также отсутствуют и эстетические принципы построения пространства кубизма, конструктивизма или абстракционизма. Здесь вообще нет каких-либо визуальных зацепок, которые могли бы определить его как видимое пространство. К. Малевич создал *виртуальное* пространство, хотя и не знал о существовании такого понятия. Свое пространство он назвал Первопространство, Ничто, Вечный покой, Нуль.

Осмысление открытий К. Малевича и М. Дюшана произошло в конце 1950-х — начале 1960-х годов.

Белая плоскость К. Малевича, как и форма М. Дюшана, становится трансцендентным пространством только в результате действия. У М. Дюшана это действие есть перемещение предмета из одного пространства в другое, у К. Малевича это — медитативное действие. Для того, чтобы плоскость стала восприниматься как пространство, ее следует увидеть таким образом, чтобы поверхность плоскости исчезла, а взгляд растворился в ее белизне (синеве, желтизне и т. д.).

В этом, конечно, присутствует элемент эстетической провокации, она предстает в виде художественной подачи произведения. В 1960-х годах представления подобной плоскости не обошли вниманием почти все известные художники постмодернизма и концептуализма.

Понятие виртуального пространства увязывает пространственное представление с человеком. Это означает, что формотворчество развивается не благодаря моделированию космических, метафизических или природных миров, а на основе ощущения и ин-

туиции — безобразного представления о пространстве. В конце 1910-х — начале 1920-х гг. радикально изменилась основа, на которой развивалась форма, искусство ушло от отображения видимого или космического мира и стало опираться на другую «форму жизни», т. е. на подсознание и бессознательное человека.

Произошел бросок из физически-визуального в трансцендентно-феноменальное понимание мира, где трансцендентное выступает в совокупности феноменального сознания и интуиции. Изменилось восприятие мира, ведь в виртуальном пространстве нет линейности, и в виртуальном пространстве нет изображения как главного *средства* образного содержания. Виртуальное пространство само стало главным формообразующим элементом современного искусства.

Итак, прежде художник опирался на созерцательную основу мира. Мы воспринимаем мир через феномены сознания. Предметами для сознания являются феномены, а не объекты внешнего мира. Феноменальный мир — это некая зона между объективной реальностью и сознанием. Феноменальный мир ощущений и человеческих переживаний в виде понятий игры, любви, смерти, одиночества и других феноменов человеческого бытия есть виртуальный мир, или, по определению экзистенциалистов, мир «трансцендентного Я».

Феноменология как философское направление, расцвет которого приходится на конец 1950-х — начало 1960-х гг., совпадает с периодом становления виртуального эстетического пространства в искусстве. Термин «виртуальное пространство», как правило, определяет событие, которое происходит в пространстве воображения и не относится к понятию действительной реальности. В феноменологии сегодняшнее переживание давно прошедшего события — такая же реальность, как и пережитое событие. Мы *живем* в беспредметном мире трансцендентного Я, а в физическом мире только *находимся*.

К примеру, насколько реален слышимый нами голос в телефонной трубке? Звук голоса — результат вибрации голосовых связок — это реальный звук. Голос же в телефоне воспроизводит мембрана — это виртуальный голос. На большом расстоянии мы беседуем с человеком — это общение реально? Видимо, в обозримом будущем изобретут голограммные телефоны. Невероятно? Но ведь и 20 лет назад разговор по интернету посредством вэб-камеры даже не мыслился... Представим, что одна из стен вашей квартиры исчезает, а вместо нее вы видите родственника на даче, где он в окружении друзей жарит шашлык. Вы видите их в натуральную величину, чувствуете запах дыма, слышите звуки надвигающейся грозы — все это вместе с видео создают 100-процентную картину *действительной* реальности. Вы общаетесь в реальном времени, решаете какие-то семейные проблемы, советуете закрыть теплицу и т. д. Реальны ли происходящие события, или это виртуальный «сон»? Мало кто усомнится в реальности происходящего.

Виртуальная реальность отличается от действительной только отсутствием физического контакта: нельзя дотронуться рукой. Виртуальное изображение — это то, что «видит» наш мозг, с той разницей, что видимое изображение (то, что можно представить) «вынесено наружу» при помощи технических средств. Протяни руку — и нащупаешь буфет в своей квартире. Пофантазируем дальше. Можно ли придумать аппарат, который покажет голограмму, воздействуя на определенные участки мозга? Насколько тогда будет отличаться физическое восприятие мира от виртуального? Возможно, аппарат даст более четкую картинку.

То, что мы называем виртуальным миром, на самом деле есть *разновидность феномена*. Это такой же продукт сознания, как и феномены объектов природы и человеческих переживаний. Интернет, телефон, телевизор визуализируют виртуальный мир и делают его физически реальным. Происходит процесс

физической интеграции одного мира в другой, причем очень органично. Все, что мы мыслим, мы воспроизводим в разных областях своей деятельности и таким образом создаем еще одну реальность — ноосферу. Среда, созданная человеком, обратно воздействует на сознание, и мы все с большим трудом отличаем физический мир от мира продукта сознания. Виртуальная реальность стремится к физическому воплощению, чтобы стать одним целым с физическим миром.

**Открытия М. Дюшана и К. Малевича и их последствия в искусстве.** Марк Ротко показал, что цвет как энергия вполне может дать живописи новую жизнь. А концептуализм отодвинул на вторые роли изобразительную форму, образовав определенное пространство для невизуальной формы. В это же самое время объектное искусство стало рассматривать произведения как объективную реальность. Все это дало новые перспективы для развития формы в станковом искусстве в новых условиях, т. е. в виртуальном эстетическом пространстве.

В станковом искусстве процесс формообразования происходит на плоскости. А для того, чтобы ready maid (например, писсуар М. Дюшана) стала художественной формой, необходимо некое действие. А для того чтобы белая плоскость стала пространством (у К. Малевича), также необходимо действие. Действие оказывается важным фактором в становлении современного искусства. Благодаря действию происходит переход из одного пространства в другое. Например, перенос камня из природы в выставочный зал — одновременно как медитационное, так и физическое действие, т. к. в результате переноса возникает нулевая точка преобразования физической формы камня в художественную форму — в виде перемещения в системе координат. Действие с точки зрения структурного построения пространства современного произведения — это коридор между физическим и виртуальным пространством.

Долгое время к плоскости относились как к поверхности, на которой наносили изображение. С открытием линейной перспективы плоскость стала восприниматься как основа для пространства. В картине появилась глубина, а рама стала окном в природу. Так продолжалось не одно столетие, пока фовисты и кубисты не сделали плоскость и пространством, и поверхностью одновременно. В русской беспредметности плоскость приобрела новое пространственное звучание, затем К. Малевич через плоскость вышел в виртуальный мир.

Появление виртуальной плоскости создает возможность для новых принципов формообразования.

Для того чтобы линия, пятно или точка стали «формой Дюшана», они должны быть объектами, а не средствами изображения. Например, линия, при помощи которой что-то изображают, — это просто линия. Линия как эстетическое определение, содержание или концепция — это объект. Чтобы средства изображения стали объектами, их следует видеть в двойном пространстве, в виде двух плоскостей — виртуальной и материальной. Подобным «видением» умело пользовались концептуалисты, которые через художественные приемы заставляли зрителя ощущать ценность эстетической идеи, а не оригинальность изображения.

Чтобы пространство стало двойным, а линия — объектом, художник должен совершить действие. Без этого плоскость останется плоскостью, а линия — обыкновенным средством изображения.

Очевиден вопрос: если средства изображения являются объектами, то почему мы не можем «построить» из этих объектов «инсталляцию» на плоскости?

Оперируя понятиями объекта и виртуального пространства, станковое искусство имеет все шансы снова стать авангардным искусством. Отношение к плоскости как к виртуальному пространству («нуль» К. Малевича) и отношение к изобразительным средствам

как к объектам («нуль» М. Дюшана) — отправные точки развития современного станкового искусства. В силу того, что плоскость в станковом искусстве — неизменный постулат, изменение отношения к ней с точки зрения пространства есть исходящая точка формообразования. Из этого следует вывод: чтобы развивалось станковое искусство, нужно менять отношение к плоскости как к пространству. Современное искусство развивается в объемно-пространственной среде. Точно так же может развиваться и станковое искусство, используя объемно-пространственное видение мира.

Для определения двойной пространственной структуры мы использовали трехмерное пространство и виртуальное пространство сознания. Однако есть еще реальность, не воспринимаемая сознанием, но данная в ощущении. Эта реальность сакрального мира. Чистая плоскость К. Малевича виртуальна лишь по определению, т. е. если мы созерцаем пустоту, то для того, чтобы эта пустота стала пространством, мы должны подключить воображение.

Если художник будет создавать произведение только в двойном пространстве сознания, это произведение будет локализовано пространством его мозга, без участия трансцендентной реальности. Такое искусство лишено духовной энергии. В инсталляционной форме добиться ощущения сакрального мира сложно. Инсталляция хорошо может передавать метафизические ощущения, но первенство в трансцендентном звучании произведения останется за живописью.

**Заключение.** Процессы, происходящие в современном искусстве, соотносимы друг с другом в разных его видах и жанрах. И в изучении формообразования мы обнаруживаем совместимость похожих составляющих также в различных формах всей культуры того или иного периода. Наряду с открытиями в естествознании в начале XX в. произошли и открытия в художественной культуре, ко-

гда традиционное мышление сменилось различными направлениями модернизма. Постмодернизм и деконструкция конца прошлого столетия привели к комбинаторному мышлению в культуре, что позволило проникнуть в суть принципов нелинейности в восприятии и осмыслении явлений культуры. В развитии изобразительного искусства это выра-

жено в появлении произведений, ставших точками отсчета в репрезентации нелинейного художественного мышления. Динамика процессов формообразования ведет к возрастающему значению виртуального пространства по аналогии с процессами расширения масштабов интеллектуальной реальности в культуре.

*Поступила в редакцию 12.09.2011 г.*

УДК 130.2:7+72(575.2)

## Архитектурный орнамент Кыргызстана XX — начала XXI века как часть культуры народов Центральной Азии

© Мальчик А. Ю.

*Центр германистики Кыргызско-Российского Славянского университета,  
Бишкек, Кыргызстан*

*Восходящий к глубокой древности архитектурный орнамент является не только одним из важных элементов декора зданий, играя важную роль в композиции архитектурных форм, но и отражает отношение современников к окружающей действительности, характерные для общества нравственно-эстетические идеалы и художественное мировосприятие. Специфика орнаментальных композиций в архитектуре заключается в том, что орнамент должен быть созвучен содержанию композиционного построения здания. На конструкциях и деталях, несущих нагрузку, характер архитектурного орнамента выявляет их напряженность, на несомых и особенно на венчающих элементах — их легкость. В интерьерах сооружений особенности архитектурного орнамента проявляются в его камерности, изяществе, более детальной проработке. Автор рассматривает несколько типов орнаментов, характерных для новой истории архитектуры Кыргызстана.*

**Ключевые слова:** архитектурный орнамент, художественное мировосприятие, типология орнаментов как отражение эстетических идеалов общества.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 78–83)

## Architectural ornament of Kyrgyzstan of the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries as part of the culture of the peoples of Central Asia

© Malchyk A. Y.

*Center of Germanistics of the Kyrgyz-Russian Slav University, Bishkek, Kyrgyzstan*

*Dating back to ancient times the architectural ornament is not only an important element of building décor, playing an important role in the composition of architectural forms, but it also reflects the attitude of the contemporaries to the surrounding reality, typical moral and esthetic ideals and artistic world perception. The specificity of ornamental compositions in architecture is in the fact that the ornament must correspond the content of the compositional structure of the building. Through construction elements and details which bear the load the character of the architectural ornament reveals their tenseness, through carrying and especially top elements — their lightness. In the interior of constructions the peculiarities of the architectural ornament are revealed in its chamber character, elegance, more detailed work. The author considers several types of ornaments typical of the new history of Kyrgyz architecture.*

**Key words:** architectural ornament, artistic world perception, typology of ornaments as the reflection of esthetic ideals of the society.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 78–83)

Ушедшее XX столетие можно охарактеризовать как эпоху достаточно успешного развития орнамента, получившего пространство в архитектуре жилых и общественных зданий, в изделиях мастеров народных промыслов стран Центральной Азии.

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: [maltschik@list.ru](mailto:maltschik@list.ru) — А. Ю. Мальчик

---

---

Национальный орнамент Кыргызстана, как и в соседних центральноазиатских республиках (Казахстане, Таджикистане и др.), наиболее широко использовался в декоре архитектурных сооружений 1930–50-х годов, созданных под влиянием классицистических традиций. Орнаментальные мотивы, украшающие фасады и интерьеры зданий этого периода, выполнялись в технике сграффито, лепки по гипсу или бетону и полихромной росписи. В 1960–80-е годы архитектурный орнамент Кыргызстана создавался в технике мозаики из смальты, керамических плиток, мрамора и гранита, в технике литья по бетону и чеканки по металлу. Им декорировали фасады и интерьеры общественных и жилых сооружений, городские фонтаны, металлические решетки торговых и административных зданий.

Цель статьи — выявление идеалов в ментальности стран Центральной Азии через сравнение сопоставимых элементов в их архитектурных формах.

**Типы орнаментов общественных зданий.** В архитектуре жилых и общественных зданий Кыргызстана, построенных в 1930–80-е годы, были распространены растительные, зооморфные и геометрические мотивы кыргызского орнамента, а также советская эмблематика. Внедрению мотивов национального орнамента в декор архитектурных сооружений способствовал глубокий интерес ведущих архитекторов республики к изделиям народного прикладного искусства, изучение ими научных трудов, посвященных материальной культуре Центральной Азии, и в частности кыргызского народа [5], [6], [7].

**Растительные орнаменты.** Среди традиционных растительных узоров, которые применяли зодчие Кыргызстана, наиболее популярны различные варианты мотива «волны» с завитками «кыял» (фантазия). Данный вид декора, выполненный обычно в технике лепки по бетону, заимствован архитекторами из кыргызской и казахской вышивки. Лучше всего мотив «кыял» представлен в пор-

тале и на фасадах Международного университета Кыргызстана (архит. Е. Г. Писарской, 1954), павильона газированных вод (архит. А. М. Альбанский, 1952), зданий Союза художников КР и «Айылбанка» (1950-е гг.), в постаменте памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу (архит. Е. Г. Писарской, 1975). В орнаментальном поясе фасадов здания МУК «волна» с завитками чередуется с цветочными розетками, что не было характерно для кыргызской вышивки и может восприниматься как новаторская трактовка традиционных кыргызских узоров. Столь же оригинально мотив «кыял» использован архитекторами в фасаде Института химии Национальной академии наук КР (1960-е гг.). «Волна» с завитками является частью композиции с мотивом «шахматной» клетки (чымын канат — крылья мухи) в обрамлении повторяющихся кругов. Сама композиция исполнена в технике мозаики из керамических плиток: мотив «кыял» дан красной краской на темно-синем фоне, геометрические мотивы — желтого и коричневого цвета.

Помимо «волны» с завитками, архитекторы Кыргызстана часто использовали в своих проектах такие растительные мотивы, как пальметты, полупальметты, узколепестковые розетки — гюль (цветок), круглые розетки с цветком внутри — тогуз дёбё (девять холмов), мотивы миндаля (бадам) и граната (анар). В такой форме эти виды декора хорошо известны в вышивке и ювелирном искусстве кыргызов, а также соседних народов — казахов, таджиков и узбеков. Различные варианты мотива «гюль» украшают капители колонн МУК и Кыргызского экономического университета (архит. Е. Г. Писарской, 1957), фасады павильона газированных вод, пилястры, решетки и интерьеры Кыргызского академического театра оперы и балета (архит. А. И. Лабуренко, 1955), портал здания мэрии г. Бишкека (архит. П. П. Иванов, 1957). Пальметты, полупальметты, узколепестковые розетки выполнены в технике лепки по гипсу и бетону, чекан-

ки по металлу и полихромной росписи. Мотив «тогуз дёбё», нанесенный позолотой, коричневой, голубой и черной красками, присутствует на фасадах павильона газированных вод. Мотивы «бадам» и «анар», расписанные темно-синей, красной и черной красками, наряду с рогообразными узорами составляют орнаментальные композиции мозаики Института биотехнологий НАН КР.

Мотив «волна» с завитками и пальметты встречаются на надгробных камнях, каменных гробницах и мавзолеях XVII–XIX вв. (кой-гасы, сагана-тамы) полуострова Мангышлак в Казахстане. Эти же орнаментальные узоры характерны для фасада и интерьеров Национальной академии наук Казахстана в г. Алматы (архит. А. Щусев, Н. Простаков, 1948–1953 гг.), а также для зданий домов культуры Алматинской области и Джекзакгана (1950-е гг.). Нередко узколепестковые и круглые розетки, популярные в декоре зданий Кыргызстана 1930–50 х годов, перекликаются по своим очертаниям с орнаментацией архитектуры Таджикистана этого же времени: театр оперы и балета им. С. Айни (архит. А. Юнгер, В. Голли, Д. Билибин, 1939–1946 гг.), библиотека им. Фирдоуси (архит. С. Анисимов, 1950-е гг.), Национальный музей Таджикистана им. Бехзода (архит. А. Кнопмус, 1955–1956 гг.) и др. [1, с. 78–79], [2, с. 92–93], [4, с. 75, 77].

Известны в архитектурном декоре общественных зданий Кыргызстана и растительные мотивы, созданные под влиянием орнаментации русского зодчества в стиле классицизм. Примером этого могут служить отлитые из бетона цветочные розетки на фасадах МУК и информационного агентства «Кабар» (1950-е гг.).

**Зооморфные орнаменты.** В зооморфном орнаменте архитектурных сооружений излюбленными мотивами были рогообразные узоры в разнообразных вариациях (кочкор мюйюз, тёрт мюйюз, теке мюйюз), завитки с отростками (карга тырмак) и мотивы, напо-

минающие крылья птицы (куш канат). Рогообразные узоры, заимствованные из кыргызских и казахских войлочных и безворсовых ковров, узорных циновок и вышивки, постоянно применялись на фасадах и интерьере общественных и жилых зданий, в постаментах памятников скульптуры. Мотивы данной разновидности выполнялись в технике лепки по бетону и гипсу, чеканки по металлу, полихромной росписи, мозаики из гранита, мрамора и керамических плиток. Узоры «мюйюз» (рог), «карга тырмак» (когти ворона) и «куш канат» (крылья птицы) богато декорируют Кыргызский академический театр оперы и балета, Института химии и биотехнологий НАН КР, здания Союза художников и агентства «Кабар», Национальной библиотеки КР (архит. С. Нургазиев, К. Ибраев и др., 1984), дом связи в г. Бишкеке (архит. А. Исаев, О. Жанеков, Ы. Ишенов, 1985), Кыргызский государственный исторический музей (архит. В. Анистратов, С. Абышев и др.), здания филармонии (архит. А. Печенкин и др., 1980) и Национального университета (1938), а также многие другие архитектурные памятники республики.

Аналогичные рогообразные мотивы высечены на каменных надмогильных столбах XVII–XIX вв. (кулуп-гасы) полуострова Мангышлак в Казахстане. Рогообразные узоры украшают также фасады и интерьеры многих архитектурных сооружений современного Казахстана, в частности Театра оперы и балета им. Абая (архит. Н. Простаков, Т. Басенов и др., 1941) и Национальной академии наук [4, с. 68–69], [2, с. 90, 96].

Значительно меньшее распространение в архитектуре Кыргызстана получил такой традиционный зооморфный мотив, как «ит куйрук» (хвост собаки), напоминающий бегущую волну. Этот узор — один из основных в декоре фонтана у Дворца бракосочетания в Бишкеке (архит. А. Логунов, А. Клишевич, 1986). Мотив «иткуйрук» выложен в технике мозаики из белых, красных и коричневых камешков смальты.

К числу инновационных зооморфных мотивов относятся стилизованные изображения головы архара белого цвета и зеленого бегущего козла в цветной мозаике Института биотехнологий НАН КР, а также декоративное изображение головы оленя на фасаде Национальной филармонии, выполненное в технике чеканки по металлу. Новые зооморфные мотивы образуют единую композицию с традиционными рогообразными и растительными узорами. Оригинально использован образ горного козла и при оформлении экстерьера Дворца спорта им. Кожомкула (В. Костин, В. Маруков, 1974). Три пары горных козлов, зеркально отображающих друг друга, образуют полукруг, который напоминает восходящее солнце. Полукруг с животными, выложенный желтыми камешками смальты, дополняет фрагмент цветочной розетки из бетона.

Единственным антропоморфным мотивом является схематичное лицо девушки, соединенное с рогообразными и цветочными элементами орнамента. Данный мотив включен в декоративное панно из металла, украшающее портал здания филармонии.

**Геометрические мотивы.** Геометрические мотивы кыргызского орнамента в архитектуре немногочисленны, и чаще всего они играют роль второстепенных элементов орнаментальных композиций. Среди них: круги (айчык — луна), треугольники (тумар — амулет), вихревые розетки (кюн — солнце), зигзаги (ийрек) и «шахматные» клетки (чымын канат). Кыргызские узоры данной группы лучше всего прослеживаются в зданиях мэрии г. Бишкека, филармонии, Института химии НАН КР, в постаменте памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу и фонтане у Дворца бракосочетания. Мотивы выполнены в технике лепки по бетону, чеканки по металлу, полихромной росписи и выложены из камешков смальты.

Своеобразно воспринимаются мотивы шести- и семиконечной звезд, образующие композиции с цветочными и рогообразными мотивами. Данные мотивы, украшающие фа-

сад здания аэропорта (1950-е гг.), скорее всего были заимствованы архитекторами в памятниках средневекового зодчества Среднеазиатского региона. Известно, что звездчатые мотивы (гирех), состоящие из сочетания различных многоугольников с многолучевыми звездами, относятся к числу ведущих типов архитектурного орнамента Узбекистана и Таджикистана. Более того, уходящий в глубокую древность мотив шестиконечной звезды имел не только декоративное назначение. Этот вид декора, по мнению ученых, являлся имитацией печати Сулеймана. По легенде, шестиконечная звезда из двух скрещенных треугольников считается печатью Сулеймана — библейского царя Соломона, включенного исламом в число пророков. Считалось, что Сулейман знал высшее имя Бога, которое было вырезано у него на перстне. Обладая этим перстнем, Сулейман мог повелевать людьми, зверями, духами и стихиями

**Советская эмблематика.** Советская эмблематика украшала фасады общественных зданий Кыргызстана и соседних центральноазиатских республик в 1930–80-е годы. Символы советского времени — серп и молот, пятиконечная звезда, гербы СССР и Кыргызской ССР — обычно делались из бетона, металла или наносились в технике полихромной росписи. С обретением Кыргызстаном государственной независимости в большей части зданий советская эмблематика была заменена лепниной из бетона с изображением герба Кыргызской Республики.

**Переосмысление национальных орнаментов в начале XXI в.** В конце XX — начале XXI в. своеобразное переосмысление национальный орнамент Кыргызстана получил в архитектурных сооружениях и проектах, созданных представителями этнокультурного направления зодчества Кыргызстана. Целью данного направления является «поиск пластической формы и художественного языка этнокультурных объектов, отражающих эстетические идеалы и восточные представления на-

рода о гармонической организации жизненно-пространственной среды» [8, с. 25]. В архитектурных комплексах и зданиях этнокультурного стиля обычно присутствуют атрибуты традиционного предметного мира кочевников, скульптурно-символические и декоративные элементы кыргызской культуры. Особое место в художественных поисках представителей этноархитектуры (Д. Омуралиев, О. Байгожоев, С. Амыркулов, Ж. Исаков, А. Алсеитов и др.) занимает мифопоэтический язык эпоса «Манас», служащий идейно-структурной основой для архитектурно-планировочного моделирования объектов. Лучше всего черты нового стиля прослеживаются на примере архитектурного комплекса «Манас айылы» в г. Бишкеке (архит. Д. Омуралиев, О. Байгожоев, 1995) и «Манас ордосу» в г. Таласе (архит. Ж. Алиев, 1995), а также некоторых зданий религиозного назначения, в проектах жилых домов, гумбезов, центров досуга, торговых комплексов и других сооружений.

При проектировании комплекса «Манас айылы» архитекторы не ограничивали мотивы геометрической формы исключительно их декоративным назначением. В ходе поиска пространственного порядка проектируемого комплекса зодчие уделили большое внимание геометрии горизонтальной «картины мира» кочевников. План «картины мира» образуют концентрические круги и иерархические квадраты, на пересечении которых обозначены символические барьеры [8, с. 77]. В проекте отдельных частей этнокультурного комплекса «Манас айылы» и некоторых других объектов архитекторами были использованы преимущественно зооморфные и геометрические мотивы традиционного кыргызского орнамента.

В ином русле используются традиции национального орнамента в соседних с Кыргызской Республикой Таджикистане и Казахстане. В административных и общественных зданиях Таджикистана — Доме правительства, Президентском дворце Кохи Миллат (Дворец наций), резиденции президента, на-

циональной чайхане — в 2002–2010 гг. московскими специалистами был уложен паркет из ценных пород дерева. При этом дизайнеры и художники компании «Янтарная пряда — паркет» опирались на богатые традиции таджикского орнамента, в котором преобладают растительно-цветочные и звездчатые мотивы (гюль — многолепестковый цветок, турундж — замкнутые розетки, лоламадохил — стрелчатые мотивы и др.). Так, например, особое место в паркете Президентского дворца (2008) было отведено розеткам и бордюрам, которые в общем ансамбле не доминируют, а отражают самобытность и красочность земледельческой культуры Востока. В создании архитектурного орнамента использовались такие виды древесины, как кемпас, дуб, орех, мербау, клен, карельская береза, олива, венге, желтое дерево и многие другие.

Для современного Казахстана большое значение имеет новая столица Астана, где традиции национального орнамента переплетаются с последними достижениями зарубежной архитектурно-строительной техники. В этом отношении очень характерен Дворец Ак Орда (Белая ставка) — резиденция президента Казахстана (2002). Выдержанный в стиле неоклассицизма дворец имеет интерьеры в национальном стиле. В декоративном решении интерьеров парадного холла и конференц-зала активно использовался традиционный казахский орнамент (мотивы «кошкар муйиз», «тумарша» и др.). Форма зала на втором этаже, дизайнерское решение мебели и элементы декоративного оформления позволяют говорить о том, что интерьер представляет собой синтез традиционных для казахской культуры элементов и архитектурной среды современного репрезентативного сооружения.

**Заключение.** Таким образом, выявлена соотнесенность типов орнаментов, использованных в течение XX в. в украшении общественных зданий, с глубинными слоями ментальности в культуре Кыргызстана. Синтез традиционных для кыргызской культу-

ры элементов с современными представлениями о конструировании социальной среды стал принципом концептуального осмысления соотношения декоративного украшения с особенностями архитектуры того или иного здания и его положения в природном окружении.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектура Советского Таджикистана. — М., 1987.
2. Архитектура Советского Казахстана. — М., 1987.
3. Гладинов, Б. История архитектуры Казахстана / Б. Гладинов. — Алматы, 1999.
4. Новожилов, Г. Н. Архитектурные памятники Казахстана / Г. Н. Новожилов. — Алма-Ата, 1968.
5. Нусов, В. Е. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней / В. Е. Нусов. — Фрунзе, 1971.
6. Писарской, Е. Г. Архитектура Советской Киргизии / Е. Г. Писарской, В. В. Курбатов. — М., 1986.
7. Муксинов, Р. М. Народная архитектура Кыргызстана / Р. М. Муксинов. — Бишкек, 2000.
8. Омуралиев, Д. Современная этноархитектура Кыргызстана (истоки, объекты, тенденции) / Д. Омуралиев, К. Курманалиев. — Бишкек, 2003.
9. Турганбаева, Л. Р. Очерки истории материальной культуры и дизайна / Л. Р. Турганбаева. — Алматы, 2002.

*Поступила в редакцию 12.09.2011 г.*

УДК 37.03+130.2:008

## Эволюция человеческого сознания: динамика глобальных мировоззренческих парадигм

© Мартынов В. Ф.

*Частное учреждение образования «Институт современных знаний  
имени А. М. Широкова», Минск*

*В статье раскрываются важнейшие аспекты эволюции человеческого сознания, актуализированного в истории развития мировой культуры. Рождение и функционирование глобальных моделей мировосприятия позволяет осознать специфику и взаимосвязь таких базовых форм культуры, как мифология, религия, искусство, философия, мораль, наука, техника. Особое место отведено рассмотрению роли основных форм культуры в формировании адекватной современным вызовам системы ценностных ориентиров. В истории мировой культуры человеческое сознание, как самая динамичная субстанция, никогда не оставалось неизменным, адекватным своей изначальности, но отражалось в различных духовных феноменах. Автор рассматривает типологию моделей культуротворчества в истории человеческой культуры и предлагает в заключении обоснование «субъект-объект-субъектной» модели развития как перспективы преодоления одномерной глобализации и прорыва к духовным горизонтам интеграции.*

**Ключевые слова:** социальная динамика, типология культурологических моделей, глобальная мера восприятия.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 84–91)

## Evolution of human consciousness: dynamics of global world outlook

© Martynov V. F.

*Private owned educational establishment "Institute of modern knowledge named after  
A. M. Shirokov", Minsk*

*The article presents most important aspects of the evolution of human consciousness actualized in the history of the development of world culture. Birth and functioning of global models of world perception make it possible to understand the specificity and interrelation of such basic forms of culture as mythology, religion, art, philosophy, morality, science, technology. Special place is given to considering the role of basic forms of culture in the formation of adequate to modern challenges system of value orientations. In the history of world culture human consciousness, being most dynamic substance, has never remained unchanged, adequate to its beginning, it was reflected in different spiritual phenomena. The author considers the typology of models of culture creation in the history of human culture and offers in conclusion the ground of "subject-object-subject" model of development as a perspective of overcoming one dimensional globalization and breakthrough to spiritual horizons of integration.*

**Key words:** social dynamics, typology of culture studies model, global measure of perception.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 84–91)

Самые важные аспекты трансформации человеческого сознания актуализируются в истории мировой культуры. Сквозь призму функционирования наиболее общих картин мира осознается особенность и взаи-

модействие основных форм культуры, выступающих в виде духовной, социальной и технологической культур, т.е. мифологии, религии, искусства, философии, морали, науки и техники. В истории мировой культуры чело-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: martynov.vf@tut.by — В. Ф. Мартынов

---

---

веческое сознание представляет собой самую динамичную субстанцию, которая не оставалась неизменной и соответствующей изначальности. Тем не менее, оно всегда отражалось в различных духовных феноменах своей эпохи. В процессе своего развития сознание объективировалось в таких базовых формах культуротворчества, как мифология, религия, мораль, искусство, философия, наука, техника.

Цель статьи — анализ форм сознания как моделей культуротворчества.

#### **Типы моделей культуротворчества.**

*Первой* исторической формой актуализации развивающегося сознания стала **субъект-субъектная** модель, которая свидетельствовала о культе живой Природы, о фундаментальной потребности поиска предельной близости человека с естественным миром как единым одушевленным Целым. Так рождается синкретическая форма культуры — мифология, в которой одухотворяется вся многоликая природа. Именно мифология свидетельствовала о первой форме субъективизации мира на основе переживания всеобщего единства бытия. Под действием магии субъективного, солнце, луна, звезды, облака, скалы, растения становились одушевленными существами, наделяясь сознанием и волей. Формирующееся мифологическое сознание свидетельствовало о том, что человек начинает остро ощущать нетождественность и даже глубокую противоречивость своего внутреннего мира и земной реальности.

Так как Homo Sapiens заключает в себе проявление духовной субстанции, то столкновение двух миров — физического и духовного, относительного и абсолютного не могло не породить мифологию как первичную форму манифестации духовного, устремленности к синтезу различных граней Безграничного. Мифологическую культуру в этом смысле можно рассматривать как попытку максимального приближения к себе Мироздания, которое первоначально было чужим, равнодушным, постоянно угрожающим гармонии человека. Вот

это ощущение одиночества, заброшенности индивида в молчание Беспредельного очень точно передает Ф. М. Достоевский в одном из своих произведений. «Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! «Есть ли в поле жив человек?» — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» [1, с. 423–424]. Тем более, на заре развития человечества пробуждающийся дух в земных условиях, перерастая мир природы, дистанцируясь от нее, нуждался в поиске одухотворяющих истоков.

*Вторая* — **субъект-объект-субъектная** модель, которая привела к культивированию критического мышления и возникновению философии, процветанию искусства. Наиболее ярко этот процесс актуализировался в Древней Греции. До возникновения философии первостепенная роль в деле духовного формирования греков играла мифология. Особая роль отводилась рапсодам и таким поэмам, как «Илиада» и «Одиссея», которые отразили факт поэтизации мифологического типа мировосприятия. Для философии все большую роль приобретало разделение объективного и субъективного. Становится понятным, что между бытием и мышлением есть разлом. Именно здесь впервые рождается четкое противопоставление знания — мнению, т. е. обычным, повседневным представлениям. Однако за проявлениями объективного всегда стояла безграничность субъективного как одухотворенного Целого.

*Третья* — **субъект-субъект-объектная** модель, которая зафиксировала момент нарастающего дистанцирования человека от перводанного бытия и открытие им присутствия надмирового Абсолюта — Бога как Творца сущего. В рамках этой модели мировосприятия рождаются мировые религии. Притяжение мира как совокупности многоли-

ких одушевленных природных проявлений постепенно угасает в аксиологическом пространстве культуры. Природа все чаще рассматривается в качестве предмета человеческой преобразовательной деятельности. Но Бог — важнее.

*Четвертая — субъект-объектная модель*, отражающая нарастающую силу научно-технического творчества человека, который сам почувствовал себя Богом, господином материального мира, творящим собственную реальность. На этом этапе развития ключевой формой культуры становится наука. Сама философия пропитывается духом науки. Активизируется деятельность человека по экспериментированию над природой. Для научного сознания естественный мир уже не столько объект удивления, поклонения, сколько предмет научных и практических манипуляций — молекулы ДНК, РНК, плазма, нейтрон, протон, нуклон, а также уголь, нефть, газ, дрова и т. д.

*Пятая — объект-объектная модель*, в которой сам главный преобразователь становится объектом среди неисчерпаемого множества объектов искусственного мира. Именно развитие науки как стремления к максимальной объективизации мира и нейтрализации всего субъективного привело к тому, что человек становится вещью среди вещей, вытесняясь на периферию познания. Мир науки — это мир «нейтрального» пространства, где нет симпатий, сопереживания, сострадания, любви и красоты. Так, победив природу, человек попал в тотальную зависимость от техногенных, часто непредсказуемых сил. Актуализация технических возможностей науки выходит на первый план. Бескорыстный познавательный интерес вытесняется на периферию. Наступает время великих экспериментов над самим человеком. Неслучайно именно техногенный конгломерат стал центром самых мощных социальных конфликтов, массовых трагедийных событий в XX столетии (революции, мировые войны, тоталитарные си-

стемы), в процессе которых были уничтожены и искалечены сотни миллионов людей. Техногенный мир, разрушая гармонические основы как социального, так и природного бытия, потрясает размахом варварства и вандализма. В минувшем столетии было уничтожено людей больше, чем за два последних тысячелетия.

Начиная с середины XX века в европейской культуре распространяется **бессубъект-безобъектная** модель, которая наиболее обстоятельно представлена в постмодернистском типе мировосприятия. Именно в ней невиданная ранее информатизация сознания, расширение мощного пласта искусственной реальности, стремительное развитие мегаполисной системы, нарастающая техническая экспансия на основе интенсивной инновационной деятельности привели к отчуждению человека от собственной фундаментальной глубины, утрате личностной идентичности, развитию одномерности, культу функционального мышления, маргинальных, утилитарных устремлений, потребительской линии поведения. Человек стал частью гигантской, глобальной машины, объектом системных манипуляций в компликативном информационном пространстве. Искусственное, техническое, функциональное бытие, гипертрофический динамизм стали определять нарастающую рационализацию сознания, существенное упрощение, обеднение внутреннего мира.

Потоки информации вытесняют культурный опыт. Постмодернистское наследие отразило разочарование в ценностных приоритетах предшествующих эпох с их верой в прогресс, всеобщее торжество разума, реализацию безграничных человеческих возможностей по коренному преобразованию бытия.

Постмодернистское мышление включило в себя и позицию современной науки, согласно которой устойчивость, порядок, равновесие составляют лишь незначительную часть реальности, так как для действительности в большей степени характерны неустойчивость, разупорядоченность, турбулентность. В целом

для постмодернизма характерны переживания случайности, неопределенности, хаотичности бытия, скептицизм в отношении гармонизации человеческого мира, отрицание надежных смысловых ориентиров, размывание граней между возвышенным и низменным, прекрасным и уродливым. Как подчеркивал М. Фуко, в противоположность христианскому миру, повсеместно сотканному божественным промыслом, в отличие от мира греческого, поделенного между правлением воли и правлением вечной космической бессмысленности, мир истории знает лишь одно царство, в котором нет ни провидения, ни конечной причины. «Мы живем без специальных разметок и изначальных координат в мирадах затерянных событий» [2, с. 89].

Одним из ключевых понятий постмодернизма становится понятие «ризомы» как символ запутанности, бесструктурности, лабиринта, где невозможно разделить объективное и субъективное. Поэтому постмодернизм провозглашает «смерть автора», «смерть субъекта».

Неотъемлемой чертой «бессубъект-безобъектной» модели мира является тотальный пессимизм по отношению к возможностям обогащения культуры новыми достижениями. Постмодернист остро ощущает перенасыщенность человеческого универсума смыслами, направлениями, улавливая только вторичность, подражательность, повторяемость в том, что создается современным человеком. Так, Ж. Бодриар доказывал, что мы обречены проигрывать все сценарии, которые уже были однажды разыграны. Мы живем среди бесчисленных репродукций идеалов, образов, оригиналы которых остались позади нас. Поэтому культура вступила в стадию симуляции. Человек оказался в окружении симулякров, т. е. муляжей, эрзацев действительности, за которыми пустота. Если естественный мир заменяется искусственным подобием, второй природой, то симулякры воспринимаются как объекты третьей природы, как «*копии копий*», подра-

жание подражанию. Вот почему современная культура утрачивает живое ощущение жизни, теряя способность найти какой-либо позитивный импульс в своем развитии.

**Последствия постмодернистского сознания.** Следует подчеркнуть, что доминирование не сопрягаемых друг с другом многообразных трактовок, неопределенность, расплывчатость постмодернистского видения, выпадение из системы координат общечеловеческих ценностей может легко привести к общественному хаосу, цинизму, нарастанию деструктивных процессов, что неоднократно уже и происходило. Это тем более опасно в связи с тем, что современное общество стало глобальной, подлинно космической силой, располагая научно-техническим потенциалом, не имеющим аналога в мировой истории. Человечество накопило колоссальный потенциал разрушительных сил и способно остановить течение жизни на Земле.

Реален ли такой поворот событий? Вполне. Ведь в мировом сообществе всегда происходило противоборство двух основных тенденций: созидательной, творческой и разрушительной, деструктивной. Нарастание конфронтационных процессов связано с тем, что с точки зрения духовного развития техногенный человек не смог утвердиться в качестве глобального существа, способного осознавать всеобщую и хрупкую взаимосвязь явленного, оставаясь скорее локальным, фрагментарным в своей интенсивной технической экспансии и непомерных притязаниях на тотальную научно-техническую реконструкцию бытия, всецело отдаваясь демиургической функции. Противоречие между глобальностью технического взлета и ограниченностью, одномерностью реально функционирующего человеческого сознания, углубление конфронтации между обществом и природой, сознательным и бессознательным в самом человеке может погубить труд миллиардов людей прошлых эпох, всю совокупность материально-духовных ценностей, созданных усилиями разума, уникаль-

ное многообразие земной жизни. Вот почему современная социокультурная ситуация требует самого глубокого, критического переосмысления ценностных ориентиров, тщательного продумывания духовных приоритетов, путей их воплощения, способных гармонизировать информационную цивилизацию.

**Потенциал основных форм культуры.** Какова же роль базовых форм культуры в процессе гармонизации современной личности и в преодолении противоречивых, антиномичных тенденций современного мира? Не вытеснит ли наука основоположные, ключевые формы культуры?

Если обратиться к истокам появления основных форм культуротворчества, которые и сегодня играют важнейшую роль, то следует сказать, что мифология привела к рождению **религии** как формы преодоления силы притяжения множественности бытия и установления прочного контакта с единым Абсолютом. И одновременно дифференциация мифологического сознания открывает путь для развития **искусства** как органичного синтеза относительного, временного (что игнорирует религия) и Абсолютного. Взаимодействие религии и искусства, поиск общего пространства между ними не могли не вызвать к жизни такую универсальную форму культуры, как **философия** (ведь «любовь к мудрости» означает поиск сопряжения общего в пространстве различного). Развитие философского мышления привело к появлению **науки**, а научные знания рождают технику. Каждая из форм культуры действует в своей собственной сфере, сохраняя, в то же время, универсальный интерес. **Религия (Богопознание)** укореняет человека в вере в Бога, возвращая в душе безграничную силу любви. **Искусство (самовыражение)** отражает моменты балансирования человека между красотой как полюсом Абсолютности и уродливостью как полюсом относительности. Оно опереживает человека в его движении в пространстве любви и ненависти. **Наука (миропознание)** культивирует

мышление, рефлексию с целью открытия универсальных, всеобщих связей как абсолютных проявлений материального мира. **Техника (миротворение)** становится формой актуализации материальной абсолютности, фиксируя деятельностный, практический порыв человека к внешней безграничности. И в этой многогранной актуализации творческих сил человека остается важнейшая ниша, которую и занимает **философия (самопознание во имя самотворения)**. Она не просто аккумулирует знания о Вселенной, обобщая их, не просто нацелена на изменение мира, а выражает фундаментальную интенцию человека к мудрости как внутренней трансформации, к самосовершенствованию на принципах истины, добра, красоты, веры и любви. Мудрость есть вера в человеческий абсолют, в безграничный духовный рост личности. Философия, которая становится формой чистой рефлексии (К. Маркс, Ф. Энгельс, В.И. Ленин и т. д.), обречена на провал. Философское знание не должно продуцировать кратковременные, экспансивные установки, что свойственно таким формам культуры, как наука и техника. Философия не может опираться сугубо на веру, хотя философский дискурс фиксирует предельные теоретические допущения, в которых присутствует момент веры, ибо эти базовые основания невозможно верифицировать. Философия не доверяет экспрессии чувств, накалу эмоций, на которых базируется искусство, хотя без способности сопереживать философские знания становятся мертвыми, схоластичными. Мудрость может носить только синтезирующий характер, цепко держа в поле зрения процессы не столько внешнего, сколько внутреннего мира личности. И сегодня, может быть, как никогда, человеку рационального типа культуры необходима **эмпатическая философия**, которая чутко улавливает тончайшие перипетии человеческих интенций, эзотерическое состояние индивидуумов. Так как в техногенной культуре человек действительно становится мерой

всех вещей, определяя судьбу всего существующего на Земле.

И в этом смысле философию можно рассматривать как **интегративную** форму, синтезирующую чувства, интеллект, действие и веру в мудрость человеческого поведения. Философия может стать подлинным интегратором в культуре, где процессы дифференциации и специализации приобрели небывалый размах. И тогда нарастающие односторонность человеческого мышления, ценностный релятивизм, информационная фрагментаризация могут быть преодолены. Только философия способна установить продуктивный диалог между всеми формами культуры, помочь избежать конфронтации, которая нередко происходила и происходит в духовной сфере. Ибо вера, чувства, интеллект и техническая экспансия без мудрости слепы, фанатичны, деструктивны. Вот почему именно философский тип вопрошания, гармонично сопрягающий все формы культуры и одновременно оберегающий их специфику, но не подменяющий их, способен продвигать информационный мир к подлинной консолидации. Только в этом случае духовная составляющая социума будет укрепляться, развиваться и успешно противостоять любым вызовам техногенной цивилизации. Только в этом случае новые безграничные возможности в развитии креативных сил личности, которые предоставляет современное мировое культурно-информационное пространство, будут востребованы в полной мере.

**Феномен глобализации в мировой культуре.** Необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что нарастающая информатизация общества породила феномен глобализации. С середины XX столетия человечество вступило в эпоху своего глобального существования на основе качественно новых научных технологий, формирования единого информационного пространства, завершив длительный этап регионального, локального общения различных культур. Глобализа-

ция как устремленность человека к всеобъемлющей интеграции, создающей единый общечеловеческий социум, открыла невиданные ранее возможности для сближения культур, расширения коммуникативного пространства, осознания качественно новой роли национальной самобытности. Вместе с тем процесс глобализации породил множество серьезнейших конфликтов, коллизий, потрясений, отражающих подавление уникального, регионального, этнически многообразного.

Существует ли альтернатива феномену глобализации, или правомерно вести речь только о различных путях реализации этой исторической перспективы? Возможно ли продвижение человечества к оптимальной модели интеграции?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо вспомнить, что человек по своим фундаментальным характеристикам существо не столько локальное, сколько глобальное, преодолевающее ограниченность пространственно-временных рамок. Поэтому глобализация есть постоянное превосхождение данного, локального. Неслучайно в процессе исторического развития тысячи этносов интегрировались более чем в 200 государств. Активно развиваются межгосударственные структуры, которые обозначили потребность в устойчивых взаимосвязях (ООН, ЕЭС, СНГ и многие другие).

Однако на пути к практической глобализации перед человеком встает ключевая проблема: качество глобализации, которое определяется степенью гуманизации человеческого мира, уровнем духовного развития личности. Определение смысловой направленности глобализационных процессов позволяет выделить четыре основных формы этого феномена.

**Первая** форма — негативная, деструктивная глобализация, основанная на наличии, навязывании тех или иных ценностей (войны, колонизация, терроризм, диктат идеологии), которая завершилась, как известно, создани-

ем империй, конгломеративных структур, подавлением всего самобытного, закрепощением творческой инициативы этносов.

**Вторая** форма — техническая глобализация, сопряженная с интенсивным развитием науки и техники. Позитивным моментом научно-технической интеграции является то, что она создает реальные возможности для объединения стран, регионов, народов, формируя единое цивилизационное поле, экономическое, политическое, коммуникативное пространство.

Но, приближая пространственно людей друг к другу, техника, экономика не способны сделать их ближе. Ибо подлинная близость — это понятие не техническое, не экономическое, а культурное, духовное. Вот почему постмодернистское умонастроение, отражающее переживание неопределенности, случайности человеческого бытия, аксиологического краха, является закономерной реакцией на результаты сциентистской, экономической, политической, а в конечном итоге — прагматической глобализации, которая не приносит человеку подлинного удовлетворения. Ибо в этом случае реализуется частичная, одномерная устремленность, нацеленная на эксплуатацию слабых государств технически и экономически сильными.

**Третья** форма глобализации рождается на основе диалога культур, транслирующего наиболее значительные ценности многообразного духовного общечеловеческого опыта, который всегда обращен к внутреннему миру человека, поддержанию творческой самобытности культур. Это не просто пространственное, эзотерическое приближение людей друг к другу, но факт эзотерического, духовного единения свободных индивидуумов. Таково значение христианских ценностей, итальянского ренессанса, французского классицизма, Бальзака, Достоевского, Коласа, Купалы, Быкова, Короткевича и многих других явлений, ставших бесспорным событием в мировой межкультурной коммуникации.

**Четвертая** форма глобализации сопряжена с интеграцией человека во Вселенную, в мировое пространство. Так как высший уровень глобализации заключается в максимальном возвышении человека над любыми партикулярными интересами, в преодолении всего частного, ограниченного сиюминутного.

Стремительное расширение техносферы позволило со всей очевидностью осознать тот непреложный факт, что развертывание безграничных научных возможностей не только не может привести к полноценной гармонизации общества, но и таит в себе непредвиденные роковые предопределения. Неслучайно один из крупнейших физиков Макс Борн в книге «Моя жизнь и взгляды» разделил всю историю человечества на два основных периода: первый — от времени Адама и до первой половины XX века; второй — от момента овладения атомной энергией.

**Заключение.** На исходе двадцатого столетия как никогда становится ясным, что главный источник всеобщей гармонизации необходимо искать не в технической экспансии, движении во внешнем пространстве, как мечтали сциентисты, а при движении во внутреннем космосе. Духовный потенциал личности так же безграничен, как и Вселенная. И, значит, ментальное совершенствование (не подменяя, а скорее опираясь на техническое развитие) позволит выйти на качественно иное видение Мироздания, самого человека, обнаружить новые, глубинные типы гармонии. Ведь именно такой фундаментальный скачок в эзотерическом развитии открыл перед людьми Красоту сущего, а не просто совокупность физико-химических свойств. Человек, как самое чувственное, тонко организованное существо стал способен реагировать на бесконечное множество оттенков окружающего мира, гораздо глубже отражая образ Вселенной. Но это — не предел. В процессе духовного совершенствования перед человеком откроются качественно иные грани бытия, которые он не мог узреть в силу относительной

ограниченности своего развития. Это подобно тому, как человеческое отражение Вселенной, ее смысл, фундаментальные гармонические взаимосвязи закрыты для животных, хотя и животные, и люди существуют в одном Мироздании.

Более того, значительная разница в восприятии действительности существенно разделяет представителей одного и того же общества. Можно вспомнить, что Пифагор слышал музыку звездного неба. Платон глубоко чувствовал властный зов высших сфер бытия, магнетизм вечной красоты, построив на этом мироощущении философскую систему. Святой Франциск Ассизский с восторгом воспринимал каждое явление природы, находя в нем нечто притягательное, волнующее, божественное. Различная интерпретация Вселенной воплощена в творчестве Рафаэля, Рембрандта, Кандинского, Дали, Пикассо, Шагала и др. Принципиальное отличие существует

между утилитарным и эстетическим видением бытия.

И каждая личность в меру своего духовного развития по-своему высвечивает бесконечные глубины макрокосма, выстраивая самобытный, уникальный образ Вселенной. И значит, перед современной цивилизацией стоит стратегическая, крайне сложная, но вполне реальная задача преодоления одномерной, частичной глобализации во имя сохранения и процветания человеческого рода, прорыва к новым горизонтам духовной интеграции на основе внедрения **«субъект-объект-субъектной» модели развития.**

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский, Ф.М. Повести и рассказы: в 2 т. / Ф.М. Достоевский. — М.: Худож. лит., 1979. — Т. 2. — 459 с.
2. Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов. — Минск: ООО «Красико-принт», 1996. — 208 с.

*Поступила в редакцию 27.05.2011 г.*

УДК 81.27

## Субкультура: типологический образ

© Позняков В. В.

*Государственное учреждение образования «Республиканский институт высшей школы», Минск*

*Автор статьи рассматривает сущностное определение субкультуры как способа самоидентификации (самоопределения) общности в современной культурно-цивилизационной динамике. Внимание концентрируется на воспроизводстве основных базовых элементов культуры, которые трансформируются в зависимости от потребностей, целей, интересов субъекта и контекстов функционирования. При исследовании содержания и функционирования противоречий современной культуры автор обращается к субкультуре как содержащей в себе значительный инновационный потенциал. Такая позиция предполагает необходимость объективного и взвешенного выявления ее типобразующих признаков и сущностных изменений. Это позволяет исследователю выявить специфику субкультуры как специфической формы существования культуры, где выражены всеобщие формы последней. При определении основания для типологизации подчеркивается важность проблемы субъекта, т. е. человека в качестве носителя и хранителя ценностей. Будучи индикаторами социальных различий, субкультуры в таком контексте интегрированы в два культурных массива: «массовую культуру», внутри себя структурированную по потребительским уровням, и новую массовую культуру как форму сближения народа с высокой культурой.*

**Ключевые слова:** культура, мультикультурность, субкультура, субкультурный тип, культуротворчество, массовое производство, семиотические структуры, семантика субкультуры.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 92–104)

## Subculture: typological image

© Poznyakov V. V.

*State educational institution "Republican Institute of Higher School", Minsk*

*The author of the article considers the essence definition of the subculture as a means of self identification of a community in contemporary cultural and civilization dynamics. Attention is concentrated on the reproduction of main basic elements of culture which are transformed depending on needs, goals, interests of the subject as well as on the contexts of functioning. While studying the content and functioning of the contradictions of contemporary culture the author turns to subculture as containing considerable innovation potential. This position presupposes the necessity of objective and well thought of revealing its type building features and essence transformations. This makes it possible for the researcher to find out specificity of subculture as a specific form of the existence of the culture where universal forms of culture are expressed. While defining the basis for typology the importance of the problem of the subject is stressed, i. e. person as carrier and keeper of the values. Being indicators of social differences subcultures in this context are integrated into two cultural massives: "mass culture", which is structured inside itself according to consumption levels, and new mass culture as a form of connection of the people with high culture.*

**Key words:** culture, multiculturalism, subculture, subculture type, cultural creativity, mass production, semiotics structures, semantics of subculture.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 92–104)

**К**ультурное пространство можно представить как внутренне расчлененное. В нем происходит дифференциация и сравнение предметов и процессов; оно выступает в качестве среды обмена, трансляции, трансмута-

ции (изменение в процессе передачи) и продуцирования культурно-цивилизационного опыта. Благодаря творческой активности субъекта культура формирует ценностные системы («ценностные сферы», по выражению М. Ве-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: [pazniakou@mail.ru](mailto:pazniakou@mail.ru) — В. В. Позняков

---

---

бера), иерархизирует их в пространстве и времени. Такая способность предотвращает униформизацию социального опыта, всякий раз предлагая новые смыслы, новые ценностные парадигмы, институциональные способы организации и трансляции культурного опыта.

Цель статьи — осмысление динамики западноевропейской культуры второй половины XX — начала XXI ст.

**Культура как форма интеграции культурных образований.** Французский ученый, профессор Сорбонны П. М. Анри рассматривает ряд атрибутивных признаков культуры. Она выступает как: а) способ гармонизации взаимоотношений природы и человека, их сохранения; б) программа поддержания равновесия между личностью и обществом; в) форма социализации и саморазвития индивида; г) средоточие «верности человека идее совершенствования», нормам, определяющим его поведение; д) движение, трансцендирующее человеческое в человеке. На основе такого анализа он делает весьма продуктивный вывод: культура «развивает человеческое в среде, а сама среда становится конститутивным элементом человеческого»; и далее: «сегодня мы являемся свидетелями «недостатков культуры», специфически классифицируемых с помощью префиксов «не-», «контр-», «суб-», «анти-», «инфра-», относящихся к одному и тому же явлению — культуре» [1, с. 79].

Современную культуру, следовательно, можно представить как форму интеграции фрагментированных культурных образований, сообщающих культуре внутреннее противоречие между интеграционными и дифференцирующими тенденциями. Они по-своему выражают неоднозначность процессов демократизации в культуре. В ней как бы (т. е.

внешне) нейтрализуются социальные характеристики потребителей, а основой демократического согласия становится общность смыслов, придаваемых субкультурным артефактам специфическими «культурными интеграторами» в общем контексте массового восприятия. Они обретают статус символа, признание которого индивидом есть индульгенция на инкорпорирование в конкретную субкультурную группу, которая является своеобразной единицей в общем массиве типовой диверсификации современной культуры<sup>1</sup>.

Анализ динамики субкультуры предполагает необходимость выявления содержательных сторон самого понятия, равно как и сложнейшего феномена, выражаемого им. Растущее внимание культурологов к субкультурным типам уже есть частный аргумент в пользу актуальности темы [5], [6], [7], [8]. Вместе с тем оно указывает на возникшее в исследовательской практике несоответствие между логическим содержанием понятия «субкультура» и реальностью изучаемого социокультурного явления. В русле попыток разрешить это противоречие возникло несколько аналитических подходов, едва ли не каждый из которых претендует на статус единственно верного.

В действительности сформировавшиеся исходные позиции — антропологическая, праксеологическая, историческая, нормативно-аксеологическая, психологическая и другие — обладают иным достоинством: они раскрывают новые грани проблемы, системная взаимосвязь которых выдвигает перед взыскующим взором исследователя актуальную проблему: *типологическое описание субкультуры*. Заметим здесь, что выделение критериев типологического своеобразия культур и теоретическая реконструкция социокультурных ти-

<sup>1</sup>Опираясь на исследования С. Фриз и Х. Беннет, французский исследователь П. Миньон выделяет следующие подтипы в среде молодежной субкультурной общности (учащиеся): 1) не преуспевающие в учебе в рок-музыке видят «звуковой фон и поддержку в танцевальном действе»; 2) будущие студенты, рассматривающие рок в категории «альтернативных ценностей»; 3) не поступившие в университет относятся к року как к компенсатору за постигшую неудачу [2, с. 11, 272], [3, с. 98–112]. Авторы делают вывод: в данном субкультурном типе эстетический выбор является решающим в определении идентичности его субъекта. Аналогичный вывод вытекает из результатов исследований, примерно в это же время проведенных в СССР [4].

пов — фундаментальная культурологическая проблема, к осознанию которой отечественные исследователи только подходят. В таком контексте тем более необходимо обратиться к опыту исследования субкультур в западноевропейской традиции.

**Субкультура как форма бытия культуры.** Специфика такой формы состоит в том, что субкультура представляет относительно автономную среду идентификации ее носителей посредством регулятивов, выработанных в конкретном субкультурном пространстве (например, символов, моделей поведения и др.). Субкультура выступает в качестве особого способа социализации индивида. Именно в таком качестве она может стать опосредующей системой присвоения ценностей высокой культуры.

В анализе сущности, структуры, функции и типологических признаков субкультуры будем исходить из базовых универсалий культуры как системы программ жизнедеятельности, общения и поведения человека, всеобщей формы его отношения к миру. Культуре свойственны четыре фундаментальные характеристики, лежащие в основании любого типа, взятого как в диахроническом, так и в синхроническом срезе:

- 1) ценностное содержание культурного типа, представляющее собой локализацию культурного опыта в данном типе, синхронически взаимодействующем с другими на основе конвенциональных приоритетов и общечеловеческих ценностей;
- 2) семиотическое представление ценностного содержания и социальных характеристик носителей культуры<sup>2</sup>. В знаке удостоверяется принадлежность носителя к кругу

«своих». Знак есть условие существования субкультурной общности. В этом мы видим фундаментальную предпосылку «собираания» культурной реальности в тип;

- 3) институциональная компонента репродукции и трансмутирования культурного опыта, которая внутри себя подразделяется на официально(государственно)-институированные, традиционные и маргинальные формы культуротворческой интеракции и организации;
- 4) в рамках относительно автономной культурной реальности («социокультурный цикл» у А. Моля, «типологически сходный цикл» у Ю. М. Лотмана, «Öffentlichkeit» у Ю. Хабермаса — критериальные реконструкции могут быть различны) формируются способы репродуктивной и продуктивной деятельности субъектов; их ролевые, потребительские предпочтения стимулируются исключительно широкой, развитой системой адаптации и идентификации на субкультурном уровне. Дифференциация способов также может быть положена в основание типологизации.

Любая субкультура пользуется всеобщими формами культуры как универсальными культурными программами. Она включает ценности, особые формы и процедуры общения, представлена в языке, в средствах, способах трансляции и воспроизводства своих ценностей. Ее ценность — более или менее адекватная трансформация общественных норм, находящих специфическое выражение в субкультурной среде. Конкретные формы субкультуры *воплощают сущностные компоненты* всеобщей культуры: ее происхождение

---

<sup>2</sup>В знаковом представлении, например, кодируется опыт профессиональной деятельности субъекта. Кодирование профессиональной субкультуры получило особое распространение, по-видимому, в средние века, когда развитие городской культуры сопровождалось профессиональной, цеховой дифференциацией. В типе культуры, основанном, например, на сословном делении, проявляются взаимосвязи профессиональных субкультур. Но это отнюдь не означает, что профессиональная дифференциация всецело определяет сословную стратификацию. Знак здесь стал способом профессионального кодирования. Профессиональная субкультура обретает в знаке предпосылку своей разделенности и принадлежности к конкретному культурному целому. Объективно знаковая фрагментация выполняла функцию ограничения и определенного обособления профессиональной общности относительно «другого» профессионального сообщества.

ние и развитие как программ жизнедеятельности, общения и поведения, выраженных в ценностном содержании, семиотических структурах, предметных формах, институциональной организации культуротворчества. Предметное бытие субкультуры имеет важную и характерную особенность: она представляет индивиду возможность самоидентификации, но в пространстве субкультурного типа. Такое самоопределение может быть типологизировано по критерию содержания каждого из отмеченных компонентов: а) самодеятельность как способ утверждения в адекватной среде общения; б) ценностное содержание субкультуры; в) первичные и вторичные языки самоидентификации в субкультурной группе; г) способы трансляции принятых смыслов, их закрепления и обновления. Все эти компоненты способствуют достижению «демократической солидарности» носителей данной культуры в групповых действиях. «Внутри полуавтономных образований, — пишет Фр. Жиоте, — противоречия между индивидом и группой обычно регулируются внутри коллектива. Группа создает свои собственные правила функционирования, но очень часто «демократическая солидарность» не конструирует себя лишь на базе профессиональной принадлежности ее членов (имеется в виду социо-профессиональная субкультурная группа — В.П.), а является средством самозащиты членов от окружающего мира» [9, с. 29–30]; см. также [10, с. 5–18]. Субкультура формируется как определенным образом структурированная модель поведения групповой общности и ее членов. С позиций социологической аналитической схемы вырисовывается довольно пестрая гамма деятельности субкультурных формирований. Основные мотивационные структуры членов субкультурных групп (потребности, интересы, цели) получают выражение в направленности и характере их деятельностей — конструктивно-практической, познавательной, оппозиционной, коммуникативной, статусно-престижной и др. В

целом этот комплекс по-своему адекватно зафиксировал предпосылки и условия социализации человека в современном мире.

В рамках типологического анализа субкультуры значительными методологическими и дескриптивными возможностями обладает семиотико-семантический подход. Субкультура выступает как *семиотико-семантическая реальность* (целостность) со своей знаковой системой, значениями и смыслами, объективно являющимися конституирующими элементами «субкультурной автономии». В ее культурном пространстве мы выделяем следующие семиотические подсистемы: а) знаковая символика, отличающаяся особой условностью, в данном случае — значительным разрывом между утилитарной функциональностью предмета и коммуникативно-символической репрезентативностью субкультурных отношений (например, артефакты одежды); б) разделяемые членами субкультурного сообщества тексты как семантическая среда самоидентификации индивидов; в) своеобразный язык, тяготеющий к условности и ненормативности лексики (что характерно для молодежных субкультурных типов); г) коммуникативные отношения на основе разделяемых носителями идеалов и норм; д) игровое начало, пронизывающее всю структуру субкультуры. Взятые во взаимосвязи, эти подсистемы в каждом конкретном случае специфицируют социокультурную группу как носителя определенного вида субкультуры.

Своеобразная, знаково выраженная семантика усиливает относительно автономный статус субкультуры, основанной не только на специфической кодовой системе, но и на определенных *ценностных регулятивах*, формализуемых в семиотических структурах: идеалах, нормах, оценках и ценностных ориентациях субъектов. Ценностное самоопределение здесь сопровождается нередко спонтанным отстранением члена субкультурной группы от общественных предустановлений («Я-для-себя» от «другого» — по М. М. Бахтину). Спо-

собом такого самоутверждения является «конвенциональный стиль», в содержательном отношении представляющий семиотическую, аксиологическую, праксеологическую и организационную среду, в которой понятие «свой» наделено почти сакральным смыслом, скрывая в себе некий «архетип» субкультурного типа. Таким образом, субкультура выступает как среда носителей, имеющих свои отличительные признаки: особую знаковую систему, стиль поведения людей, принадлежащих к данному субкультурному типу; относительное единство и направленность их интересов. Эти формы субкультура изменяет применительно к условиям своего функционирования. Основным в субкультуре является ее семиотика — свой язык, в котором закодированы значения и смыслы, понятные только принадлежащим к субкультурному кругу. Утрата языка есть первая предпосылка разрушения субкультуры, ее исчезновения. Отсюда можно сделать вывод, что динамика субкультуры есть прежде всего волнообразный процесс смены «знака», «символа», «языка», «имиджа» субкультурной общности, а ценностное содержание есть более или менее адекватная трансформация общественных норм (нормативного элемента), находящихся всякий раз специфическую артикуляцию в конкретной субкультурной среде<sup>3</sup>.

Субкультура, следовательно, демонстрирует своеобразную свободу выбора субъекта. Но ее критическая способность находится в противоречии с омассовляющими анонимными силами, потому что потенциал дифференцирования рискует остаться ограниченным, суженным эгалитаристскими тенденциями в культуре: массовое производство противосто-

ит свободе индивидуального выбора. Однако субкультурная диверсификация культуры, особенно развитая в странах Западной Европы, позволяет относительно полно репрезентировать и удовлетворять ролевые ожидания и потребительские притязания различных категорий населения, включая и молодежь.

**Культура как индикатор социальных различий.** Характер и направленность воспроизводства духовного продукта лишь в целом адаптированы к реально сложившейся стратификации общества. Эта приближенная корреляция проявляет себя как наиболее общая тенденция, которая, тем не менее, корректируется субъективным фактором организации и институирования культуротворческого процесса. Эффективность его влияния определена традиционными предпосылками (финансовый капитал, собственность на средства духовного производства, контроль над инфраструктурой движения продукта в институционально-производящей и социализирующей сфере, организационный опыт и кадры, материально-технические возможности, развитый рынок, сложившийся в обществе и в данном социокультурном типе культурологический дискурс). В целом, указанные предпосылки эволюционируют в стабильные условия, вне которых типологическая диверсификация невозможна. И наоборот, неразвитость этих условий лишает культурную реальность определенности, превращая ее в подобие диссипативного образования.

Практически любой индивид не в состоянии удовлетворить свои культурные потребности вне предлагаемой системы потребления, которая, вновь подчеркнем, в свою очередь не сможет функционировать, себя осуществ-

---

<sup>3</sup>Д.-С. Мартэн (Парижский университет, директор Международного исследовательского центра) специально анализирует субкультурный интеракционизм, по отношению к которому «народная культура» является: 1) «пространством взаимодействия»; 2) «относительно ограниченным полем взаимоотношений субкультурных идентичностей»; 3) «моделью декодирования позиций и действий»; 4) «общей и трансформирующей грамматикой социального действия» [11, с. 747–761]. Для характеристики и специального анализа интеракционизма внутри субкультурного типа значительным экспликативным потенциалом обладает теория символического поведения Дж. Мида (реакция субъекта на символы, использование их, интерпретация, установки, процедуры действия и взаимодействия и т. д.), концепция которого проанализирована Ю. Хабермасом [12].

лять, пренебрегая уже сложившимися различиями в среде совокупного субъекта потребления. Но поскольку никакая институциональная система культуротворчества не в состоянии адекватно удовлетворить объективную диверсифицированность индивидуально-групповых потребностей, то между ней, как организацией потребления, и субъектами потребления возникает противоречие. Разрешением последнего становятся *субкультурные типы*, более динамичные, нежели институциональный сектор, — своеобразная объективация растущего разнообразия потребностей совокупного субъекта культуры. Подчеркнем при этом, что классифицировать тип культуры по признаку субъекта возможно только через призму содержания *деятельности* носителей, принадлежащих данной общности. Именно в деятельности происходит актуализация знаковой реальности культуры, ее ценностной семантики и форм трансляции культурного опыта.

Культура в таком контексте обретает характер индикатора социальных различий, как объект (пока именно объект, но не предмет) приложения потребительской активности субъектов. Для них мир культурных форм объективно предстает как ресурс средств и способов утверждения принадлежности индивида к определенной социокультурной среде. Культура для него есть сфера «действия», «символическое вхождение вовне», с помощью которого субъект «обретает отношение по крайней мере к одному миру (но постоянно также к объективному миру) [12, с. 166]. Заметим: через вхождение в какой-то один культурный мир (тип) индивид эволюционирует также к объективному миру, в нашем контексте — к миру культуры. В пределах этой системы выделяется ряд субкультурных типов, отмеченных своеобразными особенностями, не выходящими за пределы общей аксиологии

ческой тональности. Отсюда исключительно принципиальным становится вопрос: каков же этот относительно обособленный мир субкультур, несущий в себе возможность вхождения в большую культуру?

Растущая дифференциация между субъектами культурного освоения (в частности, по признакам покупательной способности на рынке культуры, наличию базовых культурных оснований, социальных и демографических характеристик и др.) зафиксировала феномен *диверсифицированных культурных полей* их самореализации. Освоение культурного пространства через семиотико-семантические структуры и поведенческие формы стимулирует его мозаично-фрагментированный характер. «Социальная сегрегация здесь (в учебных заведениях, на французском телевидении. — В. П.) господствует безраздельно. Для одних — образование непрерывное и высокого качества, гарантированная занятость, элитарное телевидение и каблированные сети; другим — массовая школа, плохо оплачиваемая работа и безработица, неуверенность в завтрашнем дне, заброшенность и «американизированное» телевидение, полное иллюзий, забав и дезинформации, далекое от культурных и демократических устремлений» [13, с. 40].

Подъем конца 80-х годов не устранил социокультурной дифференциации общества. Тем не менее, именно на этот период приходятся весьма существенные трансформации «нового класса»: социокультурная фрагментация основного потребительского массива населения, наиболее остро затронувшая как «традиционных», так и «новых» бедных<sup>4</sup>. Дифференциация в образовании, способы и предметы культурного потребления, формы досуговой деятельности, языки общения — все это очерчено в относительно обособленных

<sup>4</sup>Термин утвердился после публикации «Доклада Гончаровф» (1980 г.) и «Доклада Охеix» (1981 г.). «Новые бедные» стали определяться не по традиционным признакам (имущественные, финансовые и т. п.), а по социокультурному критерию, в основу которого была положена стабильность обладания «культурным капиталом» [см. там же].

локусах семиотико-семантическими и институциональными системами, нагруженных одной, но внутренне также специфицированной функцией: формирование субкультурных типов и идентификация интегрирующихся в них субъектов. В условиях культурного плюрализма субкультура тяготеет к тому, чтобы стать относительно самостоятельной культурной целостностью, выражающей потребности ее носителей. Именно в такой функции она оправдывает свое возникновение и существование. Рассматриваемое явление можно проиллюстрировать на примере молодежной субкультуры, которая, как пишет американский философ Р. Бэлл, есть «внутренне связанная подсистема, находящаяся в общей системе... национальной культуры и представляющая мир для себя... Подобная субкультура развивает *структурное и функциональное* своеобразие, которое отличает ее членов в определенной степени от других членов общества» (курсив мой. — В. П.) [14, с. 83].

**Изменения в культурном пространстве.** Урбанизационные процессы разрушили традиционную инфраструктуру культурной коммуникации, отличительной чертой которой была локально-культурная интеграция населения в устоявшихся формах коллективной духовной жизни. Местные (на улицах, в кварталах) театры, сохранившие еще непосредственность передвижных театральных трупп, фамильные и муниципальные балы, народные празднества, порождающие ощущение всеобщей солидарности и органичной взаимосвязи культурных форм и самой жизни, — все эти очаги непосредственного бытия в культуре уступили место аудио- и видеотрансляции с ее интенцией к автономным способам «культурного потребления», *жизни не в культуре, но состоянию присутствия* при трансляции «культурного сообщения». Рост цен на билеты, регрессивная стабилизация покупательской активности, угроза безработицы и ее реальности, нехватка средств к жизни усугубляют такие формы жизнедеятельно-

сти субъекта, когда повседневная жизнь становится способом существования, а подлинная — неотчужденная и неотчуждаемая — отдается отчужденным индивидом в жертву выживанию. Культуротворческий процесс по своему зафиксировал это противоречие между сущностью и существованием, «бытием-в-себе» и «бытием-для-себя». Своеобразным разрешением противоречия стала ориентация институционального сектора на удовлетворение потребностей отчужденного индивида через диверсифицированные формы духовного производства. «В целом, — пишет А. Боргман (университет Монтана), — в передовых индустриальных демократиях культура *расширяет спектр* своих форм от предписываемой реальности в сторону доступной субъекту реальности (курсив мой. — В. П.) [15, с. 299]. Будучи достаточно автономным образованием и даже замкнутой структурой «для своих», субкультура выражает потребность группы в идентификации. Нормативность субкультуры распространяется и на отдельных членов группы, позиционирующих себя в определенном качестве (например, как фаната) на поле признания ценностей субкультурной организации. Она представляет каждому приверженцу ее ценностей возможности и формы включения в культурное пространство субкультуры.

В своем потребительском измерении культура стала комплексным *индикатором социальных различий*, причем не на уровне внешних проявлений (как раз наблюдается обратная, компенсирующая первую, тенденция), а в содержательном аспекте. Указанную тенденцию своеобразно отражает постмодернизм как культурно-стилевая попытка эстетизации повседневности: «Нет больше непризнанных поэтов, — пишет французский философ. — Будучи аллергичной к любой форме исключительности, превалирующая концепция культуры оценивает Шекспира и Мюзиля так же, как возвышенную пару сапог и выдающуюся скаковую лошадь» [17, с. 160]. Происходит

несколько неожиданная, но не менее от этого оригинальная трансформация факторов социализации индивида. Если финансово-экономический вектор тяготеет к вытеснению его из страты экономической стабильности (что достаточно адекватно передано в комплексах «риска», «конъюнктуры», «занятости» и др.), то социокультурный вектор в целом есть направляющая, по которой субъект интегрируется практически в любую субкультурную группу.

Динамика субкультуры. В действительности своего функционирования субкультура есть исключительно динамичное явление. Причем динамика эта прямо пропорциональна ее «не-формализму». Поэтому отнюдь не случайно, что субкультурный процесс носит волнообразный характер. Начиная с 50-х гг. отчетливо проявляют себя следующие волны: 1) «новая романтика» (клубы самодетельной песни, туристские объединения, возникновение явления «стиляг»; 2) «классический неформалитет» (хиппи, панки, рокеры, фанаты, пацифисты и др.) — конец 60-х — 70-е гг.; 3) середина 80-х гг. отмечена официальным допущением неформальных объединений; 4) для 90-х годов и современного развития характерны плюрализм, множественность молодежных субкультур: от тусовочных объединений (футбольные фанаты, например) до молодежных организаций. История молодежного движения свидетельствует о том, что по мере того, как усиливается влияние формально организующего начала, возрастает оппозиционный дух субкультурных образований.

Метафорически конкретную субкультуру можно представить как «культуру-личность» (Ю. М. Лотман). Она стремится к самостоятельности, обладает собственным поведением, обнаруживает себя в ситуациях взаимодействия с другими культурами, а также с доминирующей культурой, имеет собственную траекторию развития и функционирования. Формой самовыявления субкультурных притязаний может быть контркультур-

ное движение, возвещающее о претензии субкультурной общности выйти за пределы собственного культурного пространства и представить (нередко в эпатирующей форме) те или иные проекты в поле доминирующей культуры. Например, контркультурническое движение конца 60-х — начала 70-х годов представляло собой форму манифестирования в основном молодежных субкультур в культурной динамике того времени. Контркультура несла пафос неприятия молодежью сложившегося в послевоенный период «истеблишмента» и стала формой выражения потребности части творческой интеллигенции и молодежи в обновлении официальной культуры [16, с. 117–161].

В плюрализме субкультурных типов, в целом, получили выражение особенности современного социокультурного процесса как следствие контркультурнического движения конца 60-х — начала 70-х годов: развитие стихийных, неофициально организованных структур субкультурного (особенно молодежного) движения; тенденция смягчения и почти полного отсутствия тотализирующего государственного контроля, а также контроля партий, церкви над автономными субкультурными организациями; постепенный отказ от жесткого контроля в пользу целевой регулятивной политики, поощряющей и стимулирующей цивилизованные формы культурологического дискурса и практических решений; усиление децентрализации культуротворческой деятельности, вовлечение в этот процесс локальных и региональных культуротворческих ресурсов; расширение ареалов приватизированных форм досуга и творчества; диверсификация субкультурных (например, молодежных) формирований; взаимная терпимость как стихийных неформальных структур, так и официальных образований; сближение и интеграция самодетельной и профессиональной сфер культуротворчества; постепенное «омасовление» элитарных форм; интенсификация диффузийных процессов между культурны-

ми типами; многообразие стилей, течений, направлений, школ; поиски нетрадиционных выразительных средств. Эти тенденции обрели наиболее кристаллизованный вид в западных «постиндустриальных» культурах, в которых развитые рыночные структуры оказались своеобразным противовесом возможным тотализирующим поползновениям государственных, партийных и церковных институтов. В нашей стране мы наблюдаем ситуацию образования организаций «общественности» (по Ю. Хабермасу), в которых возможен интенсивный демократический дискурс, предупреждающий ошибочные решения в практической области регулирования культурных и иных процессов.

Аналитический взгляд на субкультуру представляет ее как развитую *систему бытий*. Степень ее уязвимости вырастает по мере снижения самоорганизации субкультуры как индивидуальной целостности. В исключительной замкнутости «на себя» находится и причина утраты идентичности субкультуры. Чтобы сохранить себя, она должна быть открытой. Но это не означает отсутствия условий, выполнение которых обуславливает принятие «другого». Субкультура потенциально открыта. Она имеет смысл для входящих в нее индивидов лишь в каком-то отношении к культуре господствующей. На почве такого отношения (например, оппозиционного либо стремления удовлетворить узко специфичные потребности своих членов) субкультура возникает и сохраняется.

Если представить субкультуру как модель взаимодействия культур, то можно утверждать, что конкретная культура сохраняет себя тогда, когда она критически и творчески открыта другой культуре. В более обобщенном варианте этот вывод звучит так: культура обретает потенциалы своего развития только во взаимодействии с другими. В таком контексте субкультуру можно рассматривать как лабораторию или экспериментальную площадку, на которой апробируются *культурные*

*проекты*. Их потенциальная значимость может быть весьма реальной для более многочисленных общностей и для общества в целом. В диалоге субкультура обнаруживает свой проективный потенциал, обнаруживающий себя на различных уровнях: социокультурных инициатив, возникновения новых языков искусства, накопления информации и формирования эмпирической базы для обобщений, разработки концепций и др. Будучи относительно свободным образованием, субкультура несет в себе значительный потенциал обновления культуры в целом.

**Субкультуры как часть общечеловеческой культуры.** Общечеловеческая культура представляет собой форму, в которую «вложены» социально-групповые типы культуры. Но приближенность каждого из них к «общечеловеческому» в *его гуманистическом измерении* лишь подтверждает конкретно-историческое звучание отдельной культуры (в частности, субкультуры), детерминированное способом адаптации к общечеловеческим ценностям и мерой их превращения в ее границах. Эта мера как конкретный способ бытия общечеловеческого содержит в себе потенциал исключительно многообразных оттенков: от разрушения и компрометации общечеловеческого (например, в превращенных паракультурных формах) до его обогащения в текстах отдельной культуры. Отсюда данный конкретный культурный тип следует рассматривать с позиций меры реализации в ней всеобщего потенциала культуры. Такой подход позволяет взвешенно, объективно относиться к каждой субкультуре и субкультурной динамике в целом.

Анализ субкультурных образований позволяет сделать предварительный вывод о том, что объективно (даже по техническим возможностям) специализация институционального сектора культуротворчества (например, СМИ) не в состоянии удовлетворить потребности всех социальных групп. Сама по себе такая ситуация означала бы отрицание способ-

ности и права выбора адресатом собственной линии творческого развития. Следовательно, диверсификация и фрагментация культурной реальности происходит на уровне потребления (освоения), которое дифференцирует, нюансирует первичную сегментацию культурного потока как в ареале массовой, так и в пространстве высокой культур — потока, в целом разветвленного по субкультурным типам. Такой вывод опосредованно оправдывает (и подтверждает) социокультурную активность адресатов «культурных сообщений» и — что исключительно важно — контекстуальные превращения продукта культурного творчества в рыночной инфраструктуре и в массиве потребителей. Смешение культурных стилей, перенос практики художественного творчества на культуру вообще (эстетизация жизни), интенция к отрицанию культурной аутентичности, культ «полиморфного общества» («все формы жизни — каждому») — все это весьма характерно для постмодернистского инсценирования культурной деятельности. «Все культуры равно легитимны и все есть культурное»; «некий вид радостного замешательства, которое возводит целостность видов культурной деятельности в ранг великого гуманистического созидания» — так передает французский культуролог, эссеист исходные принципы и пафос художников постмодернистской ориентации [17, с. 150; см. также с. 143, 144, 153].

Современная культурная ситуация характерна в том отношении, что поликультурность выражает себя не только в типовом плане, но и в институциональном. Возникают новые системы записи и трансляции культурного опыта. Складываются нетрадиционные виды культуротворчества (например, в мультимедийной сфере) и формы его организации (в частности, возрастает роль рыночных регулятивов в общем культуротворческом процессе). Мультикультурность проявляет себя в феномене интертекстуальности — причудливом переплетении элементов различных культур в культуре-реципиенте или отдельном ее

тексте. Интертекст включает как внутреннюю реальность предметной формы культуры (например, произведения), так и технологию ее перевода в другой жанр или вид искусства — экранизацию, воспроизводство этой реальности в других видах искусства и жанрах. Обеспечение этого процесса требует определенной технологии и соответствующих специалистов.

Сформировавшиеся потребительские ареалы культуры далее диверсифицируются, специфицируются по субкультурным типам, нередко по качественным параметрам близкие, но различающиеся по способам, формам потребления (освоения). Французский исследователь П. Пармантье (Парижский университет) считает, что «социальная легитимность продукта не есть величина постоянная». Приобщение к предмету культуры следует интерпретировать на уровне взаимосвязи его знаковой оформленности и декодирующих возможностей потребителя, существенно определяемых его культурным опытом. Вывод: «доступ к культуре не гарантирует ни действительное потребление (мы бы сказали: освоение. — В. П.), ни адекватную дешифровку культурной формы [18, с. 429; см. также с. 397–399, 404, 412, 415–418]. Что касается взаимоотношений индивидов в субкультурной среде, то их можно было бы классифицировать словами М.К. Петрова: здесь осуществляется «связь *по форме продукта*» (курсив мой. — В. П.) [19, с. 258]. И это неслучайно. Основным типом духовного производства стала «массовая культура», с присущей ей тенденцией стандартизации «культурных форм», облегчающей приобщение к культурному опыту миллионов людей. Процесс этот вполне естественен; он есть неперемное условие функционирования сложившейся институциональной сферы культуротворчества, внутри которой постоянно сосуществуют две противоположности: ориентация на дифференциацию культурного потока (удовлетворение разнообразных потребностей) и его стандартизацию. Противоположности эти не взаимоисключают

друг друга, поскольку они возникают в едином пространстве омассовленного духовного производства, а обуславливают одна другую.

#### **Особенности массовой культуры.**

Однако массовая стандартизация объективно составляла бы реальную, довольно жесткую альтернативу общей социокультурной динамике, если бы в «теле» культуры не вырабатывался (как фактор самообновления и самоорганизации системы) особый, внутри себя различный тип, структурно, внешне функционально коррелирующий с «массовой культурой». Корни типа находятся в народных массовых карнавализованных действиях, сохранивших свой праобраз формально-стилистического плана и архетип содержательной народной жизни. Указанное противоречие получает своеобразное разрешение в массовых интеграционных процессах, в которых «дифференциация» и «диверсификация» существуют как включенные в один континуум массового восприятия и потребления. Различение, сравнение, познание, оценка культурных форм происходит нередко на принципиально одном качественном уровне «массового сознания».

«Массовая» продукция в ее традиционном понимании, сохраняя значительные масштабы распространения и влияния, как показывает опыт западных стран, постепенно оттесняется в отведенные для нее резервации в общем социокультурном пространстве и в институциональном секторе в частности: демонстрация соответствующих продуктов в определенные часы и в соответствующем месте, цензурные и налоговые меры и т. д. Формируется новая массовая культура, диффузирующая культуру высокую, обращенная к общечеловеческим ценностям, озабоченная состоянием культурного наследия.

Культура носит социально-всеобщий характер лишь в абстракции философско-культурологического анализа, в понятии. Ее гуманистический потенциал реализуется постольку, поскольку обеспечены не только непосредственные материально-экономические, финан-

совые, технические условия, но и специфические культурные предпосылки социализации ценностей. Внутреннюю фрагментарность культурного пространства мы эксплицируем как следствие энтропийно-неэнтропийных взаимодействий. На уровне субкультурного типа они обретают форму определенной устойчивости (субкультура как антиэнтропийный механизм). Через субкультурный тип культура воспроизводит способы свой стабильности и существования, обеспечивая таким образом динамическое единство культурной реальности как относительной целостности.

Вместе с тем формируется своего рода заказ на воспроизводство продукции стратифицированного массового потребления. Субъектом рыночного диктата в организации духовной жизни становится обуреваемый обыденными заботами и видящий сквозь их призму проблемы культуры массовый потребитель. Однако в поле потребительского активизма он остается индивидом частичным (работающим на массовый рынок), отчужденным либо отчуждающим себя от человекотворческой идеи культуры. Возникает специфическая форма отчуждения — субъективно осознаваемая и признаваемая индивидом, добровольно отдающим себя в жертву коммерческому регулятиву. Но именно осознаваемость жертвы придает субъекту потребительского культуротворчества драматическое звучание, в котором присутствует привкус горечи за собственную «недорезуемость». Его респектабельность есть плата за внутренние потери, отрицая которые (в акте неосуществленного творческого замысла), он вынужден специфически адаптироваться к сложившемуся социокультурному процессу, инициируемому, кстати, самим коммерческим субъектом, но . . . на уровне состоявшейся, т. е. актуальной существующей, заданной рынком культурной идеи. Она не есть актуализация самой культуры в приведенном выше человекотворческом смысле. Ибо сама адаптация здесь вырастает до условия выживания, но только в урезанно-

творческом смысле. Пребывание в «модели» не разлучает субъекта (объективно он более объект) с надеждой на самоосуществление. Французский философ и историк культуры Роже Барьер дает яркую, запоминающуюся характеристику положения индивида в условиях современной цивилизации. Оказавшись в окружении изобразительной продукции, он «беззащитен перед наплывом иллюстрированной жизни», он — «пленник слов и образов изображения». «Человек больше не принадлежит самому себе. Даже время, которое он мог бы посвятить себе, сокращается; он вовлечен в общее движение; индивидуальная, личная жизнь, зависящая лишь от узких общностей, легко узнаваемая и модифицируемая, вовлекается в массовый мир. Современный человек вовлечен в ... драмы, которые чужды ему» [20, с. 540].

#### Заключение.

1. Культура представляет собой внутренне дифференцированный феномен, представленный в многообразии культур. Внутренняя диверсификация культуры определяется возможностями потребительской активности носителей, их социокультурными различиями, особенностями воспроизводящей сферы культуротворчества, подчиненной рыночным регулятивам.
2. Субкультура есть специфическая форма существования культуры. В субкультуре специфически выражены всеобщие формы культуры, которые изменяются применительно к условиям функционирования субкультурного типа.
3. Какой бы признак аналитик не положил в основание типологического описания, он не сможет обойти проблему субъекта — человека как носителя и хранителя культурных ценностей. Отсюда многообразие культур и ее носителей передается в понятии «субкультура», в котором зафиксированы особенности и своеобразие культур, функционирующих в пространстве одной культуры и удовлетворяющих, как правило, дифференцированные и диверсифицированные потребности ее носителей.
4. В функциональном отношении субкультура является не только формой идентификации субъекта в качестве, близком ее ценностному содержанию, но и способом включения индивида в общую культуру. Она выступает как среда ее носителей, имеющих свои отличительные признаки и задающая ту или иную модель поведения социальной группы и образующих ее индивидов.
5. Молодежная субкультура наиболее репрезентативно выражает общие черты субкультурного типа. Для нее характерны: знаковая символика; особый стиль поведения молодых людей, принятые в группе формы общения и взаимодействия, а также реакции на окружающую среду; направленность интересов; своеобразные формы организации и деятельности.
6. Будучи индикаторами социальных различий, субкультуры интегрированы в два культурных массива: «массовую культуру», внутри себя структурированную по потребительским уровням, и новую массовую культуру как форму сближения народа с высокой культурой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Pauvreté. Progrès et développement. — Paris: Edition Lharmattan/UNESCO, 1990. — Vol. 79. — 330 p.
2. Frith, S. Sound effect: jouth, leisure and the politics of rock'n roll / S. Frith. — London: Constable, 1983. — 294 p.
3. Bennet, H. On becomming a rock musician / H. Bennet. — Amherst: Univesity of Massachussets, 1980. — 258 p.
4. Андреева, И. Н. Молодежная субкультура: нормы и система ценностей / И. Н. Андреева, Н. Я. Голубкова, Л. Г. Новикова // Социологические исследования. — 1989. — № 4. — С. 48–56.
5. Cultural indicftors: an international symposium. — Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. — 555 s.
6. Hebdidge, D. Subculture: the meaning of style / D. Hebdidge. — London: Methuen, 1979. — 123 p.
7. Salvador, J. Sociologie des genres de vie: morphologie culturelle et dynamique des positions sociales /

- J. Salvador. — Paris: Presses universitaires de France, 1991. — 281 p.
8. Tomlinson, A. Consuntion, Identity and Style: Market menings and the Packaging of pleasure / A. Tomlinson. — London: Routledge, 1990. — 243 p.
  9. Giotet, Fr. L'amélioration de travail entre échec et institutionnalisation / Fr. Giotet // Revue française de sociologie. — 1988. — XXIX-1, janv.-mars. — P. 29–30.
  10. Raynaud, J.-D. Les régulations dans les organisations: régulation de contrôle et régulation autonome / J.-D. Raynaud // Revue française de sociologie. — 1988. — XXIX-1, janv.-mars. — P. 5–18.
  11. Martin, D.-C. Il est un autre? Culture populaires: identités et politique á propos du carnaval de Trinidad / D.-C. Martin // Revue française de science politique. — 1992. — Vol. 42. — No. 5. — P. 747–761.
  12. Хабермас, Ю. Демократия. Разум. Нравственность / Ю. Хабермас. — М.: Наука, 1992. — 175 с.
  13. Marest, L. Mème combat / L. Marest // Révolution. — 1988. — No. 450, 14 octobre. — P. 40.
  14. Bell, R. Die Teilkultur der Jugendlichen // R. Bell // Jugend in der modernen Gesellschaft. — Köln-Berlin: Hrg: Freideburg, 1965. — 83 s.
  15. Borgman, A. The Moral signifiante of the Material culture / A. Borgman // Inquiry. An Interdisciplinary Journal of philosophy. — 1992. — Vol. 35. — № 313. — Sept./Dec. — P. 299.
  16. Левикова, С.И. Молодежная субкультура: учеб. пособие / С.И. Левикова. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 608 с.
  17. Finkielkraut, Al. La défaite de la pensée / Al. Finkielkraut. — Paris: Gallimard, 1987. — 186 p.
  18. Parmentier, P. Les genres et leurs lecteurs / P. Parmentier // Revue Française de sociologie. — 1986. — XXVII-3. — Juillet-septembre. — P. 397–430.
  19. Петров, М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. — Ростов н/Д: Изд-во Ростовск. ун-та. — 268 с.
  20. Barrière, P. La vie intellectuelle en France du 16-e s. à l'époque contemporaine / P. Barrière-Paris: Edition Albin Michel, 1973. — 664 p.

*Поступила в редакцию 12.09.2011 г.*

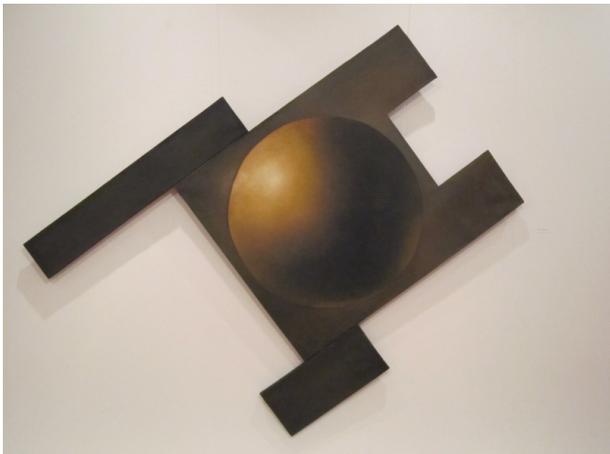
## Рисунки художника Александра Малеев



Вертикаль. Конус, холст, масло, металл. 2009.



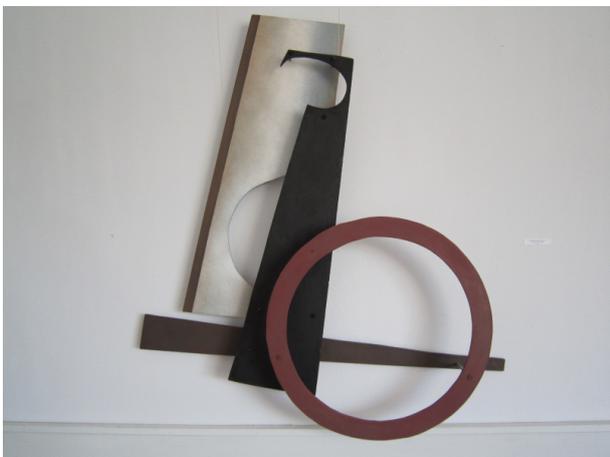
Горизонталь. Конус, холст, масло, металл. 2009.



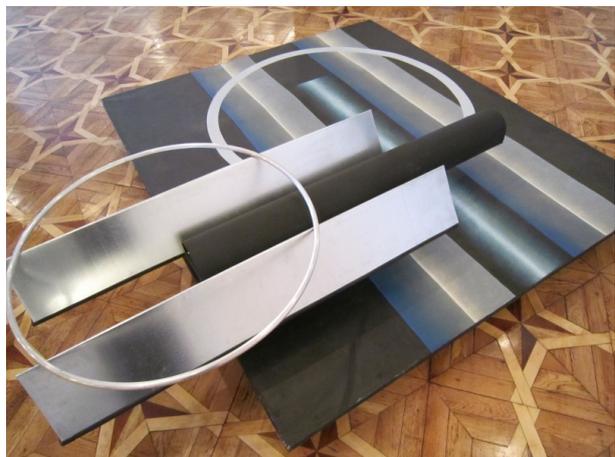
Живописный объект. Холст, масло. 2006.



Ковчег. Инсталляция, холст, масло, металл. 2006–2011.



Конструкция. Масло, фанера, металл. 2010.



Серебристый объект в пространстве. Холст, масло, металл. 2009.

## Иллюстрации к статье А. Ю. Мальчика



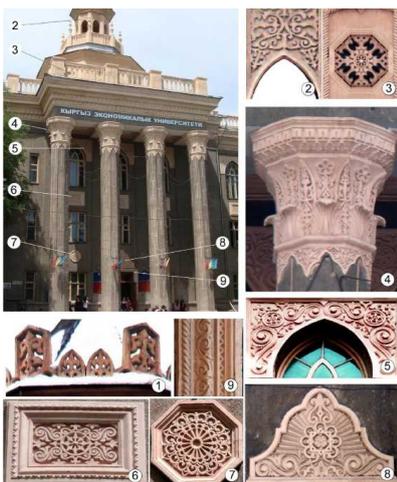
Павильон газированных вод,  
г. Бишкек  
(арх. А. Альбпанский). 1952.



Международный университет  
Кыргыстана, г. Бишкек  
(арх. Е. Писарский). 1952.



Кыргызский театр оперы и  
балета, г. Бишкек  
(арх. А. Лабуренко). 1955.



Кыргызский экономический  
университет, г. Бишкек  
(арх. Е. Писаренко). 1957.



Дом кино им. Ч. Айтматова,  
г. Бишкек. 1950-е.



Национальная филармония,  
г. Бишкек (арх. А. Печенкин  
и др.). 1980.

УДК 81.27

## Этнокультурные группы как базис современного поликультурного сообщества: к проблеме дефиниции и типологии

© Спирина Е. А.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск*

*Автор предлагает типологию этнокультурных групп, при которой группа может изолироваться по принципу религиозных ценностно-смысловых установок, но играть роль соглашателя в ряде других аспектов. В новых социокультурных условиях происходит образование новых этнокультурных групп иммигрантов, которые кардинально отличаются от титульного населения по группоопределяющим факторам, по ожиданиям в связи со сменой места жительства, по различным идеологическим и языково-культурным ориентациям и т. д., что вкуче определяет характер и специфику их интересов. Данные группы автор определяет как отдельный тип — «смешанный», т. е. это этнокультурные группы, имеющие определенный спектр ценностно-смысловых установок, которые могут не соответствовать или соответствовать лишь в малой степени ценностно-смысловым установкам основной части населения. В виде главного фактора для выявления различия установок исследователь предлагает опираться на картину мира, что в свою очередь предопределяет действия этнокультурных групп в отношении титульного населения. Автор полагает, что мультикультурализм является наиболее продуктивным вариантом бесконфликтного сосуществования всех типов этнокультурных групп и титульного населения в едином поликультурном пространстве*

**Ключевые слова:** этнокультурная группа, ценностно-смысловые установки, титульное население, типология этносоциальных групп.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 105–112)

## Ethnocultural groups as a basis of modern polycultural community: to the problem of definition and typology

© Spyrina E. A.

*Educational establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk*

*The author offers a typology of ethno cultural groups at which a group can isolate itself according to the principle of religious value and sense settings and still perform as a compromiser in some other aspects. In new social and cultural conditions formation of new ethno cultural groups of immigrants takes place, which differ to a great extent from the title population according to group forming factors, to the expectations in connection with the change of the place of dwelling, to different ideological and language and cultural orientations etc., which on the whole defines the character and specificity of their interests. The author defines these groups as a separate type — "mixed", i. e. ethno cultural groups which have a definite spectrum of value and sense settings, which can correspond to a little degree or can't correspond the value and sense settings of the majority of the population. As a basic factor to find out the difference in settings the author offers to rely on the picture of the world, which in its turn presupposes the way ethno cultural groups act in relation to the title nation. The author considers that multicultural phenomenon is a most productive variant of conflict free coexistence of all types of ethno cultural groups and the title population in united polycultural space.*

**Key words:** ethno cultural group, value and sense settings, title population, typology of ethnical and social groups.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 105–112)

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: spirinaelena@tut.by — У. А. Спирина

---

**П**режде чем приступить к выделению типов этнокультурных групп, необходимо определить концепт и уточнить понятие «этнокультурная группа», обусловленное многообразием его дефиниций. Говоря об «этнокультурных группах», некоторые исследователи (С. Ильина, Вл. Малахов, В. Тишков, В. Л. Иноземцев и т. д.) имплицитно подразумевают этнические, расовые и религиозные группы. Другие авторы (И. Н. Андреева, Н. Я. Голубкова, Л. Г. Новикова) относят сюда и молодежные субкультуры, мотивируя это тем, что подобные сообщества демонстрируют передачу традиций от поколения к поколению, особые поведенческие стереотипы, особый язык (жаргон), самосознание и самоназвание, то есть все классические признаки культурной (или даже этнокультурной) группы [1, с. 48–56]. Мы полагаем, что различия в определениях связаны с разными подходами к исследованию (социальный, психологический, культурно-антропологический, этнопсихологический и т. д.).

Цель статьи — выявление различий при анализе особенности подходов к исследованию этнокультурных групп.

Представители социального подхода (М. Шоу, Д. Маейрс, Н. Триплет, Р. Зайнес и др.) в качестве основополагающих характеристик групп выделяют общие интересы и цели. Объединив эти точки зрения, можно определить *социальную группу* как любую относительно устойчивую совокупность людей, находящихся во взаимодействии и объединенных общими интересами и целями [7, с. 34].

Сторонники *этнопсихологического (психоантропологического)* и в целом *этнологического* подходов наибольшее внимание в своих исследованиях уделяют внутренней структуре группы (этнуса) и ее отличительным этиологическим признакам. Так, если представители социального подхода имеют дело с группой как с уже сложившейся реальностью и их цель — выявление закономерностей в представлениях и действиях группы, то

этнопсихологи акцентируют свое внимание на условиях ее возникновения и формирования (соответственно — этногенез и этническая история) и на основных признаках этнической группы. Так, Ю. В. Бромлей определяет этническую группу как исторически сложившуюся на определенной территории устойчивую совокупность людей, обладающих общими, относительно стабильными особенностями языка, культуры и психики, а также сознанием своего единства и отличия от других подобных образований (самосознанием), фиксированным в самоназвании [2]. Л. Н. Гумилев основными признаками группы считает психологические характеристики: самосознание (идентичность) и стереотипы поведения, понимаемые как нормы отношений, с одной стороны, между группой и индивидом, а с другой, между индивидами. «... Это тот или иной коллектив людей, противопоставляющий себя всем прочим аналогичным коллективам («мы» и «не мы»), имеющий свою особую внутреннюю структуру и оригинальный стереотип поведения» [5, с. 285]. Можно сделать вывод, что современная психологическая антропология более культурологична и потому вполне приемлема для нашего исследования. Однако понятие «этнокультурная группа» шире понятия «этническая группа», и мы должны это учитывать в дальнейшем анализе

В *психологическом подходе* группа определяется как «общность взаимодействующих людей во имя сознаваемой цели, общность, которая объективно выступает как субъект действия» [14]. Представители этого подхода, в отличие от социальных психологов, особое внимание уделяют внутренним групповым процессам, которые вкупе образуют так называемый «психологический каркас группы». Благодаря ему сохраняется целостность и специфика группы и формируются условия внутригрупповых и межгрупповых взаимодействий.

**Культурно-антропологический подход.** Его представители (Э. Б. Тайлор, А. Рэд-

клифф-Браун, Ф. Боас и в целом школа «Культура и личность», Ф. М. Кисинг и др.) рассматривают понятие «группа» сквозь призму образа жизни (моделей культуры), свойственного той или иной общности людей. В этом они солидаризируются с этнопсихологами (психоантропологами), но их в гораздо большей степени интересуют объекты не материальной (культура жизнеобеспечения), а духовной культуры (ценностно-смысловой базис и выражающие его знаково-символические структуры). С этой точки зрения К. Гирц определяет группу как сумму ценностей, практик, символов, институтов и взаимоотношений между людьми [3]. Исходя даже из этого краткого анализа, можно сделать вывод о том, что каждый из вышеприведенных подходов выявляет лишь некоторые характеристики групповых процессов (внутренние либо внешние). На наш взгляд, этого недостаточно для выявления всех параметров культурных групп. Поэтому мы попытались обобщить эти подходы в единый социокультурный параметр, на основе которого мы можем выработать собственную операциональную дефиницию этнокультурной группы. С точки зрения социокультурного подхода *этнокультурная группа — общность, которая имеет особую внутреннюю структуру; определяет ценности людей, их нормы поведения, интересы и т.д., оказывает влияние на отношение к другим группам и к внешнему миру в целом и формирует специфические механизмы внешних и внутренних взаимодействий.*

В этом контексте концепт «этнокультурная группа» приобретает черты сходства с понятием «субкультура». Хотя, на наш взгляд, и в традиционном (Т. Роззак), и даже в современном понимании концепт «субкультуры» уже концепта «этнокультурных групп», мы, тем не менее, полагаем, что между ними существует структурно-функциональное родство. Потому считаем необходимым сделать краткий анализ концепта «субкультура». Од-

на из дефиниций феномена «субкультура» принадлежит английскому ученому М. Брейку, определившему субкультуру как группу, исповедующую «нормы, отделенные от общепринятой системы ценностей и способствующие поддержанию и развитию коллективного стиля жизни, также отделенного от традиционного стиля, принятого в данном обществе» [16, с. 44]. Ценности и нормы как основные характеристики субкультур выделяет и Н. Смелзер [11, с. 131]. Как мы видим, понятие «этнокультурных групп» с точки зрения рассмотренных нами подходов коррелирует с определениями Смелзера и Брейка. Важно и то, что, в дефиниции Брейка есть значимый для нашей модели компонент — «стиль», придающий особую окраску субкультурам. Мы убеждены, что особый стиль — неотъемлемая характеристика не только субкультур, но и — шире — всех этнокультурных групп как таковых (стратовых, статусных, поколенческих и, что особенно важно для нас, этнических). В этом смысле культурные группы (как и субкультуры) создают собственные «стилистические миры», которыми отличаются друг от друга как в едином мультикультурном пространстве, так и в «сфере между» (Б. Вальденфельс) различными культурами.

В целом на основе анализа исследований субкультур мы можем выделить следующие черты, отвечающие нашему пониманию этнокультурных групп как таковых:

- особые нормы, системы ценностей, символов и убеждений, собственный стиль жизни (М. Брейк, В. А. Гришин, Н. Дж. Смелзер) [16], [4], [11];
- стилистические особенности как своеобразные «культурные акценты», выражающие специфику жизнедеятельности и истории, идеологические различия в понимании путей развития общества (А. Г. Эффендиев) [9];
- способы дифференциации (как по форме, так и по содержанию) от ведущей культурной традиции (Н. Д. Саркитов) [10];

- системы ожиданий и целей (Б. Филиппс) [17];
- ценностно-ориентационные, социально-политические, религиозные факторы, собственная идеология (С. Я. Матвеева) [8].

В то же время было бы некорректно использовать понятия «этнокультурная группа» и «субкультура» полностью синонимично, поскольку: а) понятие «субкультура» в силу устоявшейся исследовательской практики, начиная с Т. Розака, применяется по большей части к молодежи; б) субкультура не постоянна и характеризуется сменяемостью состава (хотя и состав этнокультурных групп может меняться путем убавления и прибавления членов, например, в результате ассимиляции, но это происходит гораздо реже и медленнее); в) общепринятая типология субкультур (половозрастные, профессиональные, территориальные, политические, религиозные и имущественные) не характерна для этнокультурных групп, поскольку последние сочетают в себе все эти признаки.

Но какие группы мы можем правомерно назвать «культурными» с точки зрения определения, данного нами? Мы уже показали, что к таковым нельзя отнести субкультуры в силу постоянной сменяемости их состава. Единственные группы, которые в принципе стабильны в своих границах, — это расовые, гендерные и этнокультурные. Однако расовая группа — феномен природы, а не культуры (это легко доказывается наличием большого количества групп, возникших в результате межрасовых метисаций и миксаций, таких, например, как большинство латиноамериканских); гендерные группы тоже обусловлены биологией, в частности бинарным половым делением. Таким образом, в качестве сравнительно постоянных в своих границах могут быть представлены только этнокультурные группы.

Однако возникает еще одно затруднение. Оно связано с общепринятым делением этнокультурных групп по статусно-территори-

альному признаку («доминирующая группа» и «культурное меньшинство»).

Вкратце проанализируем понятие «культурное меньшинство». По Смелзеру, культурные меньшинства — это низкостатусная группа, члены которой по своим физическим или культурным особенностям отличаются от других членов общества и зачастую подвергаются дискриминации [11, с. 133]. В свою очередь С. Ильина определяет культурное меньшинство как умозрительную общность, которая находится в численном меньшинстве по отношению к остальной части населения государства и не занимает в нем доминирующего положения [13]. Последний автор делает акцент на том, что члены такой общности, являясь гражданами полиэтнического государства, в то же время обладают религиозными, языковыми или жизненно-стилевыми отличиями, которые выделяют их среди основной части населения. В этом случае корректно ли по отношению к доминирующей (или, другими словами, «титულიной») культуре использовать термин «группа»? Мы полагаем, что нет, по следующей причине.

Так, общепринятое определение указывает на группу как «ограниченную в размерах общность людей (курсив мой. — Е. С.), выделяемую из социального целого на основе определенных признаков (характера выполняемой деятельности, социальной или классовой принадлежности, структуры, композиции, уровня развития и т. д.)» [12]. Как явствует из этой дефиниции, понятие «группа» к титульной культуре неприменимо. Таким образом, этнокультурными группами в полном смысле слова научно логично определять именно меньшинства.

Однако во избежание научной и политической некорректности в формулировке понятия «этнокультурная группа» мы считаем невозможным и использование термина «культурное меньшинство».

Итак, уточним наше определение: *этнокультурная группа — это целостное, в*

значительной степени автономное образование внутри мультикультурной общности, обладающее особым типом социокультурной идентичности, соответствующим стилем культуры и жизни, исповедующее специфическую систему ценностей, норм, образцов поведения и т. д., разделяемую всеми ее членами и выделяющую ее среди основной части населения.

Однако при исследовании групп как субъектов взаимодействия с титульной общностью необходимо обратить особое внимание на то, что этнокультурные группы различаются по ряду следующих параметров:

#### 1. Темпорально-территориальный:

- группы, практикующие отличный от титульного населения образ жизни и проживающие на территории государства длительный исторический отрезок (имеющие общую историю с коренными народами);
- группы, практикующие отличный образ от титульного населения жизни и попавшие на территорию страны сравнительно недавно в результате изменения государственных границ;
- недавние переселенцы: трудовые мигранты и политические беженцы, у которых отсутствует общее прошлое с представителями титульной культуры.

#### 2. Языковой (лингвистический):

- группы, имеющие общий с титульным народом язык, сложившийся за определенный исторический период (например, страны бывшего СССР);
- группы, вынужденные изучать титульный язык или не желающие его изучать, но в повседневном общении принципиально использующие собственный (например, выходцы из Юго-Восточной Азии на территории Германии и других стран);
- двуязычные группы, изучившие титульный язык и использующие свой язык в рамках семьи и родственного

круга (например, первое поколение русских иммигрантов на территории США и других стран Запада).

#### 3. Ценностный:

- ассимилировавшиеся группы, которые имеют практически единые ценности с титульной группой вследствие общей истории, длительного пребывания, контактов и т. д. (например, итальянцы второго поколения на территории США);
- группы, не разделяющие ценности с титульной группой и борющиеся за свою культурную автономию и за привилегии (например, арабы во Франции);
- группы, разделяющие ценности титульной группы, но при этом сохраняющие свои (например, белорусы и русские в Канаде, поляки в Швейцарии).

Помимо приведенных нами классификаций можно подразделить группы на основе иных параметров. Разработкой подобного рода классификаций занимались Л. Уорд, У. Самнер, А. Шеффле и др., выделяя такие критерии как половозрастные, религиозные, политические и т. д. При этом следует обратить внимание, что во всех типологиях прослеживается ряд сходных группоопределяющих факторов, благодаря которым возможно разделить все этнокультурные группы на три основных типа в контексте их взаимодействий с титульным населением.

Типы культурных групп: группы-согласшатели, группы-изоляты, группы-контактеры.

Рассмотрим наиболее подробно каждый из типов культурных групп.

1. *Группы-согласшатели* имеют с титульным населением сходные группоопределяющие факторы вследствие общей истории, разделяющих ценностей и норм, широких контактов и т. д. Например, русскоязычное население в Литве. В силу некоторых сходных группоопределяющих факторов (язык, религиозные, семейные и др.

ценности, общенациональные праздники и т. д.), порожденных длительным объединением в составе СССР, русские воспринимают литовцев как «своих». Доказательством этого могут послужить результаты опросов, проведенных в 2004 году группой литовских социологов среди русскоязычного населения. Для русских первой предпочтительной группой в браке после «своей» оказались литовцы (70–74%) [6, с. 11]. Иными словами, установка представителей этого типа группы по отношению к титульному населению ориентирована на сотрудничество.

2. *Группы-изоляты* принципиально отказываются от наличия сходных группоопределяющих факторов с титульным населением и намеренно изолируют себя от титульной группы. Например, для китайцев-мигрантов характерна тенденция благоприятствовать собственной группе и ее членам, проживающим на территории США, т. е. межгрупповой фаворитизм. Причиной этого служит убеждение китайцев, что американский индивидуализм (в сопоставлении с китайским коллективизмом) способствует деградации личности. Возникновение такой убежденности связано с одной из основных ценностей, провозглашаемой американским индивидуализмом — неограниченной свободой личности, приводящей к исчезновению групповых (коллективных) ценностей. Это, по мнению сторонников коллективизма, вызывает распространение чувства «бессмысленности» существования каждой личности. Причина такого отторжения кроется в исторически сложившейся специфической черте группового характера китайской культуры — регламентированности. Она предполагает четкое разделение ролей, статусов в обществе и в соответствии с распределением благ; в социальных отношениях — подчиненность особой структуре, и, как следствие, китайцы рассматривают группу как

нечто целое, подчиненное общекультурному порядку, где тесно переплетаются различные интересы. Поэтому установка этого типа группы изначально носит характер изоляции.

3. *Группы-контактеры*. Группы, не имеющие сходных группоопределяющих факторов с титульной группой, но разделяющие и принимающие их образ жизни, сохраняя и используя свои культурные маркеры специфики в узком пространстве семьи и близкого окружения. Например, белорусские мигранты на территории Канады в силу исторического сосуществования с различными этнокультурными группами (формирование диалогического опыта с группами-контактерами) и в то же время необходимости нахождения на этой территории строят свои отношения по принципу: «они иные, но не чужие». Это подтверждают итоги социологического исследования относительно взаимоотношений между белорусами и канадцами. Респондентам предложена квалификация взаимоотношений по пяти позициям: как «враждебные» (1,6%), «терпимые» (4,8%), «нейтральные» (17,8%), «уважительные» (52,7%), «дружественные» (23,1%) [15, с. 16]. В связи с этим мы можем говорить о том, что отношение канадских белорусов к титульному этносу характеризуется уважением и принятием их культуры.

Подытожив предшествующий анализ, необходимо отметить, что в зависимости от установок (контакт, изоляция или соглашательство) у представителей трех типов этнокультурных групп в поликультурном пространстве формируются разновекторные ценностно-смысловые установки, предопределяющие характер интеракций с титульным населением. Основная интенция, влияющая на межгрупповые взаимодействия, — отстаивание своих групповых установок, которые, в свою очередь, или расходятся с аналогичными титульной культуры (изоляты), или же со-

ответствуют им по ряду параметров (соглашатели, контактеры). В зависимости от статуса, характера и типа взаимоотношений с титульным этносом ценностно-смысловые установки могут иметь разноплановый характер (экономические, религиозные, этнокультурные, политические, территориальные и др.).

**Заключение.** В связи с нашей типологией групп мы должны заметить, что в чистом виде тот или иной тип встречаются не так уж часто: так, группа может изолироваться по принципу религиозных ценностно-смысловых установок, но играть роль соглашателя в ряде других аспектов (например, связанных с экономическими установками) или наоборот. Например, во Франции 9 из 11 национальных праздников имеют религиозное (христианское) происхождение и пять не носят религиозного характера, хотя почти каждый тринадцатый из французских граждан — мусульманин. Потому целесообразно в каждом отдельном случае выстраивать модель взаимодействия как некое сложное целое, как сеть разновекторных устремлений и мотивов. Однако последние исследования структур международной миграции демонстрируют образование новых этнокультурных групп иммигрантов, которые будут кардинально отличаться от титульного населения по группопределяющим факторам, по ожиданиям в связи со сменой места жительства, по различным идеологическим и языково-культурным ориентациям и т. д., что вкуче определяет характер и специфику их интересов. Возможно, выявится спектр несоответствия (и даже противостояния) их интересов с ценностно-смысловыми установками титульного населения (например, получение государственного статуса своего языка). Поэтому мы можем выделить эти группы в отдельный тип — «смешанный», т. е. этнокультурные группы, имеющие определенный спектр ценностно-смысловых установок (экономические, религиозные, этнокультурные, политические, территориальные и др.), которые могут не соответство-

вать или соответствовать лишь в малой степени ценностно-смысловым установкам основной части населения. Иными словами, смешанная группа может изолироваться по принципу религиозных ценностно-смысловых установок, но быть соглашателями или контактерами в ряде иных аспектов (например, этнокультурных), или наоборот (пример — китайские кварталы в городах США, Канады и стран Европы). При этом главным фактором, определяющим различия установок и их специфику (экономические, этнокультурные, политические, религиозные и др.), является картина мира, что в свою очередь предопределяет действия этнокультурных групп в отношении титульного населения, а значит, формирует межгрупповые интеракции. Поэтому важно исследовать и выстраивать весь спектр ценностно-смысловых установок всех этнокультурных групп и в соответствии с этим разрабатывать стратегии взаимодействия. Расхождение или, наоборот, схождение ценностно-смысловых установок этнокультурных групп и титульной общности во многом обусловлено миграционной политикой, проводимой принимающим государством (ассимиляция, сегрегация, мультикультурализм). Поэтому от выбора конкретным государством той или иной модели миграционной политики всецело будет зависеть характер межгрупповых интеракций (конфликт или сотрудничество).

Мы полагаем, что мультикультурализм на сегодняшний день является наиболее продуктивным вариантом бесконфликтного сосуществования всех типов этнокультурных групп и титульного населения в едином поликультурном пространстве, поскольку основывается на их равноправном взаимодействии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, Н. И. Молодежная субкультура: нормы и система ценностей / Н. И. Андреева, Н. Я. Голубкова, Л. Г. Новикова // Социс. — 1989. — № 4. — С. 48–56.
2. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей // АН СССР, Институт этно-

- графии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1983. — 420 с.
3. Гирц, К. Влияние концепции культуры на концепцию человека / К. Гирц // Антология исследований культуры. — СПб.: Университетская книга, 1997. — Т. 1: Интерпретации культуры. — С. 115–140.
  4. Гришин, В. А. Субкультура и ее проявление в молодежной среде. Общественные самодельные движения: проблемы и перспективы / В. А. Гришин. — М., 1990. — 286 с.
  5. Гумилев, Л. Н. Этносфера: история людей и история природы / Л. Н. Гумилев. — М.: Наука, 1993. — 420 с.
  6. Дятлов, В. Диаспора: попытка определиться в понятиях / В. Дятлов // Диаспоры. Независимый научный журнал. — 2005. — № 1. — С. 8–23.
  7. Майерс, Д. Социальная психология / Д. Майерс. — СПб.: Питер, 2007. — 794 с.
  8. Матвеева, С. Я. Субкультуры в динамике культуры / С. Я. Матвеева // Субкультурные объединения молодежи. — 1987. — № 2. — С. 20–24.
  9. Основы социологии: курс лекций. — М.: Аспект Пресс, 1993. — 383 с.
  10. Саркитов, Н. Д. Субкультура / Н. Д. Саркитов // Современная западная социология: словарь. — М.: Аспект Пресс, 1990. — 336 с.
  11. Смелзер, Н. Дж. Социология / Н. Дж. Смелзер // Социологические исследования. — 1990. — № 12. — С. 131–137.
  12. Социальная психология: словарь / под ред. М. Ю. Кондратьева // Психологический лексикон. Энциклопедический словарь: в 6 т. / ред.-сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского. — М.: ПЕР СЭ, 2006. — 176 с.
  13. Тишков, В. А. Очерки теории и политики этничности в России / В. А. Тишков. — М.: Университет, 1997. — 317 с.
  14. Шерковин, Ю. А. Понятие группы в марксистской социальной психологии / Ю. А. Шерковин // Социальная психология; под ред. Г. П. Предвечного и Ю. А. Шерковина. — М.: Университет, 1975. — 496 с.
  15. Шухатович, В. Р. Социологическое исследование толерантности: методологические проблемы / В. Р. Шухатович // Социологические исследования. — 2004. — № 11. — С. 16–19.
  16. Brake, M. Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada / M. Brake. — London, 1985. — 212 p.
  17. Phillips, B. Sociology: from Concepts to Practice / B. Phillips. — New York, 1989. — 378 p.

*Поступила в редакцию 01.01.2011 г.*

---

---

ПЕДАГОГИКА

---

---

УДК 37.013.8:39

## Постфальклор: на ростані этнапедагогікі і творчага эксперымента

© Дарашэвіч Э. К.

*Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»,  
Мінск*

*Аўтар аналізуе асаблівасці постфальклорнага шляху ў беларускай выхаваўчай парадыгме. Дасягненні на гэтым накірунку разглядаюцца як сцяжына выхавання патрыятычна арыентаваных маладых людзей. Даследчык падкрэслівае, што ў традыцыйным грамадстве асноўныя сродкі фарміравання светапогляду — гэта абрадавыя структуры. У гэтым кантэксце разглядаюцца каноны народнай педагогікі як арганічная частка жыцця грамадства, якія перадаюцца вусным шляхам. Таму роля глыбокакарэнных традыцыйных ведаў кожнай этнічнай супольнасці (і эмацыйна-мастацкага, і рацыянальна-дасведчага плана), якія багата прадстаўлены ў фальклорных жанрах народа, — сапраўды выключная. Найбольш актуальным аўтару бачыцца гэта ў межах сучаснага горада, дзе надзвычай хутка страчваюцца этнічныя карані. Таму выхаваныя ў фальклорных аб'яднаннях маладыя людзі адрозніваюцца ад сваіх сучаснікаў і ў лепшы бок вылучаюцца сярод тых, хто выхаваны без усялякіх традыцый. Даследчык турбуецца з-за нарастання колькасці апошніх і бачыць задачай сучаснага выхавання і адукацыі выяўленне і рэалізацыю найбольш значных аспектаў постфальклорнага патэнцыялу ў кантэксце дзейнасці культуралагаў, педагогаў і выхавацеляў сённяшняга часу.*

**Ключавыя словы:** *постфальклор, фальклорныя аб'яднанні, камунікацыя, традыцыйная культура, каноны народнай педагогікі, светапоглядна-выхаваўчы комплекс.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 114–120)

## Post folklore: at the crossroads of ethnopedagogics and creative experiment

© Darashevich E. K.

*Educational establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk*

*The author analyses peculiarities of the post folklore way in Belarusian educational paradigm. Achievements in these directions are considered as a way to bring up patriotically oriented young men. The researcher stresses that in traditional society main means of the formation of world outlook are custom structures. In this context fundamentals of folk education are considered as an organic part of the life of society which is passed on orally. Thus the role of deeply rooted traditional knowledge of every ethnic community (both of emotional and artistic and rational and conscious types), which is widely presented in folk genres of the nation, is really exceptional. The author believes it to be most topical within the modern city where ethnic roots are lost very quickly. That is why young people trained in folk groups differ from their contemporaries and are better characterized among those who are educated without any traditions. The researcher is worried about the increase in the number of the latter and sees the task of modern education finding out and implementing most important aspects of post folklore potential in the context of the activity of culture scholars, teachers and trainers of modern times.*

**Key words:** *post folklore, folklore groups, communication, traditional culture, fundamentals of folk education, world outlook and educational complex.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 114–120)

---

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: kafkult@buk.by — Э. К. Дарашэвіч

---

Спецыялісты ў галіне камунікацыі некалькі дзесяцігоддзяў таму падлічылі, што прыкладна да 80% жыццёва важнай светапогляднай інфармацыі дзіця атрымлівае да пачатку школьных заняткаў. Інфармацыя ў гэты перыяд перадаецца выключна вусным шляхам, асацыятыўна і эмацыйна афарбавана, і ў пэўнай ступені з’яўляецца архетыпічнай. Механізмы набыцця першаснага «глыбокакарэннага» светапогляду амаль ідэнтычныя і ў традыцыйным, і ў індустрыяльным асяродках, паколькі аперуюць такімі паняццямі, як «маці», «бацька», «сябар», «свае», «чужынцы», «радасць», «боль», «неба», «хата», «я», «іншы чалавек», «разам», «паасобку» і г. д.

Натуральна, што ў традыцыйным грамадстве асноўныя сродкі фарміравання светапогляду — галоўным чынам гульня, праца, абрад, матчына мова, песня, казка і г. д. Як сцвярджаюць аналітыкі: «На Беларусі да з’яўлення пісьменнасці першасныя элементы асветы базіраваліся на канонах і ведах народнай педагогікі. Яны былі арганічнай часткай усяго жыцця грамадства, найбольш праяўляліся ў працоўным навучанні». З чаго зразумела, што традыцыйная культура як светапоглядна-выхаваўчы комплекс паспяхова і этнаэкалагічна перадавалася вусным шляхам «з пакалення ў пакаленне» [4, с. 204]. Таму роля глыбокакарэнных традыцыйных ведаў кожнай этнічнай супольнасці (і эмацыйна-мастацкага, і рацыянальна-дасведчага плана), якія багата прадстаўлены ў фальклорных жанрах народа, — сапраўды выключная.

Мэта артыкула — выяўленне патэнцыялу вобразаў і ўяўленняў у праявах фальклорнай традыцыі ў якасці накірункаў сучаснай педагогікі.

**Глыбіні фальклору як крыніца вобразаў і ўяўленняў.** Аўтэнтычны (наяўны ў натуральным вясковым асяроддзі) фальклор беларусаў найбольш «завязаны» на этнаэкалагічных тэмах (роднай зямлі, працэсу веге-

тацыі аграрных культур, супольнага грамадскага побыту), сімвалічна адлюстраваных у іх касмалагічных уяўленнях. Натуральна, яго роля ў выхаванні (і сёння таксама) — адмысловая. У далучэнні дзіцяці да культурнай спадчыны фальклор — мастацтва вуснай традыцыі — адыгрывае асаблівую ролю. На працягу тысячагоддзяў ён паўстае як духоўна-маральнае і эмацыйнае поле, на якім гадаваліся дзіцячыя душы шматлікіх пакаленняў беларусаў і іх этнасаў-продкаў. Сувязь міфалогіі і найважнейшых формаў фальклору выяўлялася як у мастацка-сюжэтных лініях моўных жанраў, так і ў полімастацкім сінкрэтызме старэйшых за гаворкі абрадаў. Яна фарміравала вобразны шэраг шмат якіх чароўных казак, балад, абрадавых песень, гульняў і танцаў, змест якіх пабудаваны на традыцыйнай аксіялогіі — гуманістычных і этнаэкалагічных каштоўнасцях. Будаўнічым матэрыялам гэтых вобразаў была перадусім родная мова этнасу — гутарковая народная мова, што карэннем сваім звязаная з глыбокай даўніною.

Класічныя мастацтва і літаратура гарадской еўрапейскай цывілізацыі запазычваюць вобразы і моўныя формы ў глыбінях фальклору, транслюючы іх у сучасную эпоху. Такім чынам, у культуры нацыі звычайна здзяйсняецца працэс сінтэзу дыяхрану і сінхрану. Без іх няма культурнай спадчыны як цэльнага сацыякультурнага феномена. Але ж самі па сабе міф, мова, фальклор — яшчэ не гістарычная свядомасць, а толькі базавы этап развіцця свядомасці. І ў антагенезе, і ў сінхронне яны — свядомасць трансгістарычная, а яна ўласціва народам на пэўных этапах гістарычнага развіцця, і далёка не заўсёды на першасных і прымітыўных. Архетыпічнасць карэннага светапогляду таксама трансгістарычная і ўніверсальная, як і базавыя каштоўнасці месцамі яшчэ нядрэнна захаванага (так складаліся пакуль абставіны)<sup>1</sup> беларускага фальклору. Напэўна, таму вобразны і архетыпічны свет фалькло-

<sup>1</sup>Вясковы лад жыцця — гарантыя захавання аўтэнтычнага фальклору — на мяжы XX–XXI стагоддзяў імкліва дэфармуецца, і прагназаваць яго далейшы лёс сёння складана, але трэба (*каментар Э. Дарашэвіча*).

ру блізкі і зразумелы дзіцячаму светапогляду, прывабны і цікавы дзіцяці, пакуль маладога чалавека ад іх не пачынаюць адвабліваць спакусы дарослага жыцця, якіх так шмат у сучасным індустрыяльным грамадстве.

Глабалізацыя і «выбух камунікацыі» мяжы ХХ–ХХІ стагоддзяў, дзякуючы якім любая інфармацыя становіцца даступнай для абмеркавання за лічання гадзіны «ад Бостана да Будапешта», значна ўскладнілі працэсы выхавання асобы. Часам у «базавыя» архетыпы культуры, якія «ўпітвае» сучасная ўрбанізаваная моладзь, трапляюць генетычна не ўласцівыя іх продкам архетыпы і каштоўнасці<sup>2</sup>. Але адпаведна адной з найвядомых у культуралогіі канцэпцый развіцця грамадства — канцэпцыі Тойнбі, — кожны «выклік» нараджае «адказ». Таму мы сёння назіраем у культуры і мастацтве панараму з’яў з этнакаранямі, якія маюць прыстаўкі і канчаткі нью-, пост-, этна- і -ф’южн. А густа «замешаны» на сімбіёзе сацыяльных рухаў, акадэмічных даследаванняў і культурных інавацый фальклорны рух другой паловы ХХ стагоддзя ва Усходняй Еўропе нарадзіў цікавы і неадназначны феномен — *постфальклор*, большую частку якога складаюць традыцыйна зарыентаваныя на этнічную спадчыну з’явы<sup>3</sup>.

**Постфальклор як феномен сучаснай культуры.** Згодна з традыцыяй сацыялагічных і культуралагічных даследаванняў навукоўцаў Прыбалтыкі [6, с. 1], я адношу да постфальклору дзейнасць сучасных этнічна арыентаваных мастацкіх маладзёжных аб’яднанняў, якія практыкуюць вусныя формы перадачы фальклорных адзінак, кантактуюць з носьбітамі традыцыі, бяруць удзел у абрадавых практыках, захоўваюць каранёвы этнаграфічны стыль выканання, узбагачаюць фальклорныя стандарты ўласным твор-

чым унёскам [1, с. 13–14]. Месца іх існавання (урбаністычныя асяродкі ці вёска), на мой погляд, сёння, — калі Еўропа (даўно) і Расія (зараз) вёску амаль «страцілі», а Беларусь рэчаіснасць няспынна «ўцягвае» ў «лейку» аналагічных працэсаў, — доўга абмяркоўваць не мае сэнсу: за дыскусіямі не паспеем іх апісаць. Але постфальклор — з’ява, вядома, пераважна ўрбаністычная, гарадская.

Прыклады, якія мы можам назіраць сёння ў нашых гарадскіх фальклорных аб’яднаннях, сведчаць аб вышэйказаным вельмі красамоўна. Мне давялося пабачыць выступленні постфальклорных калектываў у рамках мінскай прэзентацыі Рэспубліканскага фестывалю фальклорнага мастацтва «Берагіня», дзе яны стаялі на адной сцэне з вясковымі дзіцячымі гуртамі, на якіх дэфініцыя «постфальклор», вядома, амаль не распаўсюджваецца. Вясковыя ўдзельнікі праекта — гэта «дзіцячыя фальклорна-этнаграфічныя ансамблі»: жыхары прыроднага вясковага ландшафту, якія шчыльна кантактуюць са старэйшымі носьбітамі фальклорнай аўтэнтыкі. Іх з’яўленне сёння — гэта пераканаўчае сведчанне магчымасці арганічнай сувязі малодшага і сталага пакаленняў — носьбітаў традыцыйнай культуры Беларусі, іх мастацкага і маральнага кантакту, самой перспектывы захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны нашай краіны. Асабліва мяне ўразілі калектывы «Берагіня», «Верабейкі», «Калыханка» і «Куманёк». Прычым два апошнія, акрамя фестывальнай сцэны, мне пашчасціла пабачыць у іх Доме фальклору ў вёсцы Міханавічы пад Мінскам.

Міханавічы — вельмі своеасаблівая вёска. Змешчаная «ў арбіце» сталіцы, яна не захавала каранёвых фальклорных жанраў, і кіраўнік мясцовых гуртоў Ларыса Рыжко-

<sup>2</sup>Трэба памятаць, што гэтыя працэсы нельга пусіць «на самацёк», бо часам «новыя каштоўнасці» з’яўляюцца не адвольна, а мэтанакіравана — у геапалітычных, не звязаных з інтарэсамі народа мэтамі, і, хутчэй, пярэчаць яго інтарэсам (*каментар Э. Дарашэвіча*).

<sup>3</sup>Постфальклор — шырокае паняцце, якое ахоплівае гарадскі фальклор, карпаратыўны (фальклор медыкаў, археолагаў, студэнтаў), інтэрнэт-фальклор. У артыкуле перавага аддадзена этнічна арыентаванаму постфальклору — сучаснай творчасці аматараў каранёвай нацыянальнай культуры (*каментар Э. Дарашэвіча*).



Мал. 1. Постфальклорны дудар У. Бярбераў. 2005 г.

ва пры навучанні выкарыстоўвае аўдыёзапісы фальклорных спевакоў, зробленыя навукоўцамі, і перыядычна ладзіць сустрэчы сваіх выхаванцаў з аўтэнтчным калектывам вёскі Ананчыцы, што на Салігоршчыне [3, с. 32]. Уражанні аб лістападаўскім наведванні Міханавіцкага Дома фальклору ўва мне «трымцяць» дагэтуль. Усе «фальклорныя» дзеці былі ў строях, яны спявалі, гулялі ў «Сіта», «Грушку», уважліва пазіралі на дарослых, якія неўзабаве наладзілі танцы пад дуду. Дзеці далучыліся да дарослых (без асаблівых запрашэнняў). Я пабачыў, як насамрэч ажыццяўляецца сувязь пакаленняў: самых маленькіх прыводзілі бацькі, якія ў 1980-я таксама былі ўдзельнікамі ўзорнага калектыву «Калыханка». Гэта — для Беларусі прынцыпова новы феномен: выхаваная прафесійным педагогам у фальклорных традыцыях ва ўмовах сацыякультурнай установы моладзь арганічна і паслядоўна, а галоўнае — мэтанакіравана і свядома далучае да традыцыі ўжо сваіх уласных дзяцей.

Трэба падкрэсліць значэнне асобы даведчанага, вопытнага педагога Л. Рыжковай, якая атрымала якасную адукацыю ва ўніверсітэце культуры, мае ўласныя тэарэтычныя

напрацоўкі. Яна спалучае тэорыю і практыку фалькларыстыкі, сама «жыве» жыццём сваіх выхаванцаў у «адваяваным у штодзённасці» «фальклорным» часе, які перыядычна выводзіць педагога і вучняў да эмацыйна насычанай камунікацыі, разняволенасці, творчых адкрыццяў, самаўдасканалення. Яе калектывы — неаднаразовыя госці «Берагіні», падобных ёй фальклорных праектаў замежжа, лаўрэаты фальклорных фэстаў «Пінск-94», «Беларусь — мая песня», удзельнікі змены этнакультурнага выхавання ў НДАЛ «Зубраня», фестывалю «Славянскі базар», фестывалю архаічных спеваў «Найстарэйшыя песні Еўропы» ў Любліне, «Музыка ўтрацона» ў Кракаве (Польшча), фальклорных фэстаў у Роўна і Харкаве (Украіна), удзельнікі першага складу рок-гурта «Yr'ja» (іх галасы гучаць на першым CD калектыву), удзельнікі канцэртаў тэатральнага гурта «Лицедеи», Вячаслава Бутусава (рок-гурт «Наутилус помпилиус») і Зміцера Рэвякіна (рок-гурт «Калинов мост»). У рэпертуары ансамбля розныя абрадавыя і працоўныя, пазаабрадавыя песні, а таксама танцы і гульні Беларусі. У дыскаграфіі калектыву толькі адзін, але вельмі добры дыск — «Калыханка» (CD, 2004).



Мал. 2. Постфальклорная спявачка Т. Пладунова з носьбітамі традыцыі на абрадзе «Страла» в. Казацкія Балсуны Веткаўскага раёна. 2009 г.

Уключананья ў «арбіту» мінскага мегаполіса Міханавічы са сваім Домам фальклору Ларысы Рыжковай — сёння адзін з найяскаравых, на маю думку, прыкладаў постфальклору на Беларусі. Але не адзіны. Падобную дзейнасць праводзяць: у Цэнтры культуры г. п. Любань — Сяргей Выскварка, у мінскай маладзёжнай суполцы «Ліцьвіны» — Уладзь Бярбераў (мал. 1), у Нацыянальным цэнтры мастацкай творчасці (г. Мінск) — Таццяна Пладунова і шэраг іншых таленавітых і апантаных педагогаў-лідараў. Магчыма, у адrozenне ад постфальклорных суполак Прыбалтыкі, нашы — менш спантанна і больш «інтэграваныя» ў афіцыйныя сацыяльныя інстытуцыі. Аднак, калі прааналізаваць сістэму грантаў і сацыяльных праектаў, на якую абавязваюцца ў сваёй дзейнасці літоўцы і латышы, невядома — хто больш незалежны ад «правілаў гульні», якія прапановае аматарам фальклору сучасная глабалізаваная рэчаіснасць.

**Выхаваўчы аспект постфальклору.** Як педагог з 60-гадовым стажам я б хацеў з усёй адказнасцю адзначыць, што такіх выхаваных этычна, арганічных маладых людзей,

як дыпламанты фестывалю «Берагіня» (з Акцябршчыны, Мётчы, Любані, Міханавіч, Асіповічаў, Мінска), якія прыходзяць навучацца на спецыялізацыю «Этнафоназнаўства» (кірунку «Фальклор» спецыяльнасці «Народная творчасць» БДУКіМ), зараз цяжка пабачыць. Выхаваўча-адукацыйны праект «Берагіня» стаўся сапраўды сродкам камунікацыі, абмену вопытам паміж навукоўцамі і педагогамі, якія распрацоўваюць і «фальклорна-этнаграфічны», і «постфальклорны» кірункі этнакультурнага выхавання. Выхаваная «ў фармаце» «Берагіні» моладзь паводзіць сябе заўсёды вельмі прыстойна, добра вучыцца, паспяхова рэалізоўвае сябе творча. Відавочна, ёй ад дзяцінства (рознымі сродкамі і ў рознай ступені) былі прывітыя фрагменты «глыбокакарэннага» светапогляду, уласцівага носьбітам традыцыі. А складнікі выхаваўчага праекта, які накіраваў іх «прафесійна» і шмат у чым светапоглядна, — Рэспубліканскага фестывалю фальклорнага мастацтва «Берагіня» (умовы рэалізацыі і падрыхтоўкі да яго) — былі створаны штучна, але прадумана і сістэмна. Таму сёння я магу павіншаваць стваральнікаў канцэпцыі праекта, неаб'якавых да лё-

су нашай краіны і яе народа, — навукоўцаў-фалькларыстаў Міколу Козенку, Тамару Варфаламееву і іх калег з тым, што засеянае імі некалі «насенне» сёння дало плённыя «парасткі» і «на абшарах вясковай глебы», і «на асфальце».

Вялікі патэнцыял духоўнага росту, неабыхавасць да традыцыйных каштоўнасцей з боку «асфальтавай» постфальклорнай моладзі мне давялося пабачыць на міжнародна вядомай «Страле» ў Веткаўскім раёне (мал. 2). Арганізаваная «ў складчыну» студэнцкай мінскай моладдзю фальклорная вандроўка за 350 кіламетраў на поўдзень — гэта ўжо сам па сабе ўчынак. Але гэта быў не «студэнцкі пікнік». Калі 13 мая 2010 года мінскія дзяўчаты апранулі фальклорныя строі і сталі ў адзін карагод з генетычна таленавітымі спявачкамі вёсак Неглюбка і Стаўбун і «далі стрэльны гук»<sup>4</sup>, маскоўскія аматаркі стараверскай традыцыі, якія прыязджаюць штогод на «Стралу» «ў пошуках каранёў», значна паспакай-нелі ў сваіх памкненнях «возродить старинный обряд». Мяне ізноў уразіла прыстойнасць і этычнасць мінскай моладзі і маіх студэнтаў у адносінах да культуры продкаў. Сапраўды: калі культура мае патэнцыял «уцягваць у сваю арбіту» новыя пакаленні, а моладзь да гэтага (няхай і не масава) імкнецца, — «яшчэ не ўсё згублена», трэба толькі ахоўваць і не замінаць, — і лінія духоўнасці і традыцыі будзе падоўжана.

Як мне тлумачылі, сёння ў фестывальных і адукацыйных праектах этнакультурнага выхавання працэс навучання збольшага пачынаецца з побытавага танца і гульні як найдэмакратычных фальклорных жанраў. Значэнне этнічна афарбаваных рухаў, традыцыйнай харэаграфіі, актуалізуванае Міколам Козенкам і яго калегамі, нельга недацэньваць. Яшчэ адзін з заснавальнікаў эмпірызму ў філасофіі Джон Лок, на якога спасылалася больш

шасць агульнавядомых філосафаў-асветнікаў, ва ўласных «Думках аб выхаванні» казаў: «Здаровы дух у здаровым целе — гэта вельмі кароткая, але ёмістая формула шчасця на гэтым свеце» [5, с. 251]. Мы ўпэўнены, што ў фальклорных аб'яднаннях, якія існуюць і на вёсцы, і «на асфальце», дзеці маюць і першае, і другое. Бо ў працэсе дзейнасці такіх гуртоў актуалізуюцца традыцыйныя нормы паводзін, згодна з якімі, напрыклад, палова часу на беларускім вяселлі адводзілася на «актыўныя, безупынныя танцы» [2, с. 33]. Не дзіва, што ў працэсе знаёмства са скарбамі народнага мастацтва асобы, «уцягнутыя ў арбіту» этнакультурнага выхавання, шмат рухаюцца — гуляюць і танчаць, але адначасова выхоўваюць свае пачуцці, этыку ўзаемадачынненняў, густ.

**Заклучэнне.** Я магу канстатаваць, што постфальклорны шлях для беларускай выхаваўчай парадыгмы — шлях выхавання ў перспектыве вельмі прыстойных, развітых, патрыятычна арыентаваных маладых людзей. Асабліва гэта актуальна для сучаснага горада, які імкліва губляе сувязь з этнічнымі каранямі сваіх жыхароў. Французскія асветнікі казалі: «L'homme est toute l'edukasion» (чалавек — гэта цалкам выхаванне-адукацыя). Насамрэч, я заўважыў: тыя, хто выхаваны ў фальклорных аб'яднаннях, — розныя (відавочна ў лепшы бок) ад тых, хто выхоўваецца без традыцыі, толькі «асфальтавай» вуліцай, школьнай «казёншчынай» і інтэрнэтам. На жаль, колькасць апошніх будзе павялічвацца. Таму задача рэалізацыі выхаваўчага патэнцыялу постфальклору — адна з найбольш актуальных для тэарэтыкаў культуры і адукацыі, педагогаў і выхавацеляў у XXI стагоддзі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дарашэвіч, Энгельс. Постфальклор: да пытання вывучэння генезісу і футуралагічных інтэнцый / Энгельс Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб.

<sup>4</sup>Над песнямі «Стралы» вёсак Неглюбка і Стаўбун з Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці ў 2010 г. са студэнтамі ў Мінску працавалі мае калегі — выкладчыкі кафедры этналогіі і фальклору БДУКМ — Таццяна Пладунова, Наталія Петухова і Ларыса Рыжкова (каментар Э. Дарашэвіча).

- наук. прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 красавіка 2010 г.) / БДУКМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКМ, 2010. — С. 12–15.
2. Козенка, М. Традыцыйнае вяселле Мядоцкага краю / М. Козенка, А. Абрамовіч. — Мінск: Чатыры чвэрці, 2005. — 304 с.
  3. Рыжкова, Ларыса. Вопыт супрацоўніцтва ўзорнага ансамбля «Калыханка» з фальклорна-этнографічным калектывам вёскі Ананчыцы / Ларыса Рыжкова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКМ, 2009. — С. 32–34.
  4. Энциклапедыя гісторыі Беларусі. — Т. 1: А — Беліца. — Мінск: Беларуская энцыклапедыя. — 49 с.
  5. Libera, Zdzisław. Oświecenie / Zdzisław Libera. — Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1974. — 550 s.
  6. Mėnuo Juodaragis: XIII nepriklausomas post-folk alternative muzikos ir šiuolaikinės baltų kultūros festivalis. — Vilnius: MJR, 2010. — 9 p.

*Паступіла ў рэдакцыю 25.10.2011 г.*

УДК 069.5(476)

## Новые тенденции в создании музейно-выставочных экспозиций на Беларуси 2004–2010 гг.

© Горбунов И. В.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск*

*В статье рассматриваются наиболее актуальные вопросы формирования современных военно-исторических музеев и современного состояния сложнейшего вида искусства, каким является музейно-выставочная экспозиция в XXI веке. Работа восполняет существенный пробел не только в белорусском, но и в постсоветском искусствоведении и представляет собой основательный анализ тенденций и явлений в проектировании современных музеев, включая в себя два аспекта: музейно-выставочного дела и сохранения исторического наследия. Особое внимание уделяется вопросам художественно-пластического решения современного военно-исторического музея и роли и значению батальных диорам в составе экспозиции. Сегодня высказывается вполне самостоятельное мнение об облике современного музея, и многие теоретики экспозиционного дизайна рекомендуют применить на практике художественно ценные батальные диорамы, которые совершенно по-новому зазвучали бы в интерьере музея. В статье также приводится материал о возвращении историко-культурных ценностей, без которых немислим современный музей. Раскрытые в статье проблемы являются одним из важных направлений решения практических задач по повышению качества подготовки архитекторов, искусствоведов и других специалистов.*

**Ключевые слова:** батальное искусство, панорамно-диорамная живопись, архитектоника, диорамное искусство, музей-диорама, художественно-пластическое решение музейно-выставочного ансамбля.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 121–132)

## New tendencies in setting up museum and exhibition displays in Belarus in 2004–2010

© Gorbunov I. V.

*Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

*The article considers most topical issues of form building of modern military and historical museums as well as contemporary status of a most complicated type of art which is the museum and exhibition display in the 21 century. The article compensates the gap in not only Belarusian but also post Soviet art studies and is a profound analysis of the tendencies and phenomena in setting up modern museums; it includes two aspects: the museum and exhibition one as well as the issue of preservation of historical heritage. Special attention is paid to the issues of artistic and plastic presentation of a modern military and historical museum as well as to the role and significance of battle diors within the exposition. A rather independent idea is pointed out nowadays of the outlook of a modern museum and a lot of theorists of modern exposition design recommend to imply in practice artistically valuable battle dioramas which would look absolutely new in the museum interior. The article also presents the material on the return of historical and cultural values without which a modern museum is unthinkable. The issues, disclosed in the article, are one of the important directions of solving practical tasks on the improvement of the quality of training architects, art critics and other specialists.*

**Key words:** battle art, panorama and diorama painting, architectonics, diorama art, museum-diorama.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 121–132)

---

Адрес для корреспонденции: Кафедра декоративно-прикладного искусства и технической графики УО «ВГУ им. П. М. Машерова», Московский пр-т, 33, 210038, г. Витебск — **И. В. Горбунов**

---

З а последнее время изменились подходы к средовому проектированию мемориальных объектов во всем мире. Самых выдающихся успехов в этом направлении достигли английские дизайнеры при создании таких объектов, как Музей Холокоста в Лондоне, Национальный музей Королевских военно-воздушных сил (National Museum NAVY), Музей восковых фигур мадам Тюссо (Museum of maldam Tusso in London) и ряд других.

Цель статьи — определение роли и значения перспективных методов объемного проектирования в программах 3D Animation на отделении «Дизайн предметно-пространственной среды и дизайн интерьеров» ХГФ УО «ВГУ им. П. М. Машерова».

Это связано с необходимостью разработок архитекторов и дизайнеров, которые пробуют преодолеть серьезные изменения в формировании облика городов после тотального проявления постмодернизма в архитектуре средовых объектов, а также во всех сферах научной мысли и эстетики в целом.

Необходимо осмыслить, *что* мы строим в сфере музейно-выставочного оформления и как наши усилия повлияют на уровень национального самосознания молодежи. План развития Минска мастерской «Минскгражданпроект», рассчитанный на ближайшие 20 лет (до 2030 года), совсем по-новому иллюстрирует общую тенденцию развития мегаполиса. Минск станет зеленым оазисом среди мегалитических построек, по мысли современных архитекторов, но музей и музейные экспозиции — это особые объекты. Создать музей — это значит сформировать среду города на срок не менее 60 лет.

**Подходы к созданию объектов среды.** В последних постановлениях правительства Республики Беларусь говорится о необходимости интенсификации процесса создания совершенно новых подходов в создании средовых объектов. Примеров тому достаточно много. Буквально за 7 лет было сооружено здание Национальной библиотеки республики

Беларусь, и это несмотря на то, что проект был разработан в 1980-х гг. Но сфера создания музеев намного отстает от современных веяний времени. В свое время на эти негативные процессы обратили внимание ведущие экспозиционеры и теоретики искусства Е. Розенблюм и Р. Кликса. Слабо освещают формирование новых экспозиций искусствоведы, их статьи носят циклический характер и не имеют нужной методологии исследования, страдают однобокостью, косностью и нежеланием объективно оценить реально сложившуюся ситуацию. В республике отсутствует научный институт по исследованию музейно-выставочного оформления, как, например, в г. Санкт-Петербурге. Там имеется не только великолепная теоретическая база в лице крупнейших теоретиков искусства (О. Романов, Е. Кроллау, М. Пономарева, В. Мельников, В. Лукин и др.), но и около 30 лет работает на все регионы России Комбинат живописно-оформительского искусства (КЖОИ). На комбинате работают выпускники ведущих художественных заведений страны. Художники Санкт-Петербурга принимали участие в создании лучшего в Беларуси музея — Музея этнографии. Автору данной статьи было поручено продолжить создание экспозиции в 1999 году. Ровно два года пришлось работать над созданием экспозиции «Зямлі роднай кругаварот». В 2001 году экспозиция наконец была закончена и является результатом совместных усилий российских и белорусских художников-экспозиционеров (В. Токмаков А. Бирюков — авторы проекта с российской стороны, В. Комаров, И. Горбунов — белорусская группа) по созданию полномасштабной современной музейно-выставочной экспозиции. Этот пример убеждает нас продолжать и углублять культурную интеграцию двух братских народов в области музейной работы. Можно привести достаточно свежий пример интеграции представителей дружественных стран на уровне художественного оформления выставок: под Минском в Смилевичах в Червеньском районе в

июне 2009 г. открыта современная музейно-выставочная экспозиция «Прастора Суціна (Space of Chaim Soutine)», посвященная жизни и творчеству Хаима Сутина (1893, Смиловичи — 1943, Париж). Весьма сложен аспект показа этой экспозиции через очень незначительный изобразительный ряд — ввиду отсутствия произведений автора в Беларуси.

Тем не менее авторам удалось донести главное — атмосферу жизни маленького уголка Российской империи в сложное время пред-революционных событий и гонений евреев в черте еврейской оседлости (как известно, по законам того времени им было запрещено жить в больших крупных промышленных центрах). Музейная экспозиция выполнена при непосредственном участии французской стороны, а с белорусской куратором проекта являлся председатель национальной комиссии по делам ЮНЕСКО, посол по особым поручениям В. Счастный. Очень скупыми и более чем скромными средствами удалось достичь главного — воссоздания атмосферы того далекого времени, духа места, что очень важно именно сейчас, когда вырос интерес к русскому авангарду. Музейная выставка представляет собой последовательный хронологический и изобразительный ряд картин мастера на фоне жизни русской эмиграции в Париже. Даже интерьер музея выполнен, как парижское кафе, со всеми атрибутами и убранством богемы, но в более современном пластическом ключе: с включением современных мультимедийных приемов, компьютеров, музыки, легких вуалевых занавесей и т. д. Скромный бюджет в 11 млн белорусских рублей дает повод подумать, сколько мы сегодня тратим на культуру, если на эти деньги невозможно купить даже приличный автомобиль! Тем не менее музей открыт и действует, хотя расположен в Доме детского творчества, введен в туристический маршрут республиканского значения, приковывает зрителя, заставляет приехать иностранцев со всех уголков земли и поражает их необычным видом

убранства экспозиции. В планах Министерства культуры Республики Беларусь превращение Смиловичей в огромный туристический комплекс ввиду того, что здесь расположен дворец Ваньковичей, который построен на месте замка, принадлежавшего канцлеру ВкЛ, трокскому воеводе Мартияну Александру Огинскому (1632–1690), род которых владел Смиловичами на протяжении двух веков. Напомним, что в Смиловичах был посажен ботанический сад Казимиром Монюшко (который обрел вторую родину от своего отца Станислава Монюшко, деда известного композитора. Второго такого комплекса у нас просто нет, если взять в качестве примера важность сохранения музейно-выставочного комплекса «Мирский замок», который является филиалом Национального художественного музея Беларуси. Но в республике нет кадров художников, способных выйти на серьезный международный уровень. Как, например, в США, где весь комплекс исследовательских работ проводит компания Мишеля Брауна (Michael Brown), им же написана фундаментальная научная работа на данную тему. Тем не менее есть смысл рассмотреть наиболее актуальную тему в вопросе о новых тенденциях в создании музейно-выставочных экспозиций на Беларуси в начале XXI века, возникшую после распада Советского Союза в ходе сложного экономического периода перехода к рыночной экономике и строительства нового, европейского государства.

Первым шагом правительства Республики Беларусь на пути подготовки к 70-летию Великой Победы (2015) было создание концепции нового здания Музея Великой Отечественной войны общей площадью 15600 кв. м. Заказчиком является Мингорисполком, а выполнение этого ответственного заказа было поручено дважды лауреату Государственной премии Республики Беларусь Виктору Владимировичу Крамаренко. Определены и сроки строительства: начало строительства — май 2010 г., введение объекта в строй — 2013 г. Это будет

не просто музей в современном понимании этого слова, а сложный полифоничный музейно-выставочный ансамбль. Причина появления подобного грандиозного проекта ясна — реконструкция военных событий посредством создания сложного архитектурного комплекса, соединяющего в себе все наивысшие достижения градостроительного искусства. «Здание, несмотря на его распластанность, выглядит величественно, — утверждают авторы проекта В. Крамаренко, К. Тихомиров, А. Жиеда, Е. Попкова, О. Крамаренко, В. Евсеева. — Достигается это за счет вертикалей, которые в мощном едином порыве создают «архитектурный» всплеск символического салюта Победы. Лучи салюта (в вечернее время авторы решили дополнить картину настоящими лазерными лучами, которые станут продолжением лучей архитектурных) будут уходить в пространство неба и обозначать архитектуру музея в городской среде. Такая композиция будет просматриваться во всех основных направлениях города» [1, с. 17]. Тем не менее необходим подробный искусствоведческий анализ концепции В. В. Крамаренко по созданию здания Музея Великой Отечественной войны в Минске.

Что очень важно, в ближайшее время к работе над проектом будут привлечены лучшие силы, в том числе часть задания станет почетной обязанностью студентов-проектантов Витебского госуниверситета им. П. М. Машерова на кафедре дизайна предметно-пространственной среды. «При проектировании прежде всего учитывалось местонахождение объекта. Обелиск «Минск — город-герой» — вертикальная доминанта, и поэтому объем музея должен быть соподчинен ей по высоте, а его масса, площадь ни в коем случае не должна влиять негативно на парк Победы», — пишет в статье «Лучами яркого салюта...» В. Мартинович [1, с. 14]. «Композиционно здание состоит из 4-х основных блоков, символизирующих 4 года войны, 4 фронта, которые освобождали Беларусь. Все они располагают-

ся по оси всей композиции. Между блоками есть пространство. Так называемый прострел, со стеклянной кровлей. По стеклянному мостику посетители переходят из блока в блок и через расщелину видят обелиск». В целом на «3D MAX-анимации», опубликованной в журнале, все выглядит убедительно и достаточно современно, но не будем забывать, что речь идет о драме войны и показывать все это через стекло, бетон, мостики с хромированными поручнями не очень уместно. Обратим внимание, как решили выполнить композиционную архитектурную доминанту авторы проекта. «Зал Победы имеет форму купола (вспомним купол рейхстага, над которым было водружено Знамя Победы), расположен он на самой верхней отметке, откуда открывается прекрасный вид на парк и панораму города. Внутренняя экспозиция будет просматриваться и снаружи, со стороны города, особенно в вечернее время, когда купол подсвечен. А над ним вечно будет реять белорусский флаг — флаг страны, внесшей значительный вклад в Победу» [1, с. 17]. Если говорить об архитектурных параллелях, безусловно, есть смысл в смещении понятий о заимствовании. «Идея замысла, облик музея — почти хрестоматийное прочтение истории Великой Отечественной войны, мужества армии и народа. Выстоявших и победивших. И хотя на первый взгляд при создании архитектурного образа логичнее всего было избрать «брутально-суровый стиль», авторы сознательно отказались от данного приема.

Главенствующей идеей здесь является идея Победы, ее золото должно «сверкать» на главном фасаде, решили они [1, с. 17]. Кстати, почему бы и не избрать этот брутально-суровый стиль? На наш взгляд, он больше отвечает теме и задачам военно-исторического музея. Знаменитый американский архитектор Р. Фостен весьма радикально решил задачу реконструкции здания рейхстага в Берлине. Но он создал своего рода аттракцион, где на площадках люди рассматривают вели-

чественную панораму современного города, а в данном случае со строительством нового здания Музея ИВОВ речь идет о точном воспроизведении самой важной архитектурной детали, которая стала синонимом победы над фашизмом. Уместно ли это с точки зрения архитектоники самого здания? С другой стороны, что будет под самым куполом, ведь это огромное пространство, и его надо каким-то образом «решать» с точки зрения построения архитектуры здания в целом. Рассмотрим совершенно иной подход к проектированию и созданию музейно-выставочной экспозиции. Совсем в другом ключе построен мемориал на Поклонной горе в Москве, который был возведен на Кутузовском проспекте в 1996 году, где композиционный узел завязан в центре, где под куполом расположены шесть диорам, повествующих о пяти знаменитых «*сталинских ударах*» (их так называли во время войны. — *И. Г.*) а одна диорама (художника-баталиста Е. Корнеева) посвящена обороне Ленинграда. Над созданием диорам работали художники студии военных художников им. М. Б. Грекова, такие, как Н. Присекин, В. Дмитриевский, В. Сибирский, Е. Данилевский и М. Самсонов. Эта работа по сути дела выводит вопрос применения диорам в составе крупных музейно-выставочных комплексов на новый уровень. В реферате кандидатской диссертации автором данной статьи было отмечено: «Таким образом, историко-документальная диорама чаще всего является частью музея или мемориала. Органически входит в ансамбль памятника, увековечивающего важное событие в жизни народа» [2, с. 15].

Речь не идет о том, что белорусские экспозиционеры и дизайнеры должны идти тем же путем, что и их российские коллеги, но речь идет, как известно, о великой народной драме и показывать эту драму необходимо, выражаясь словами гениального русского писателя Л. Толстого, во всей ее широте и мощи. . . «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни, и надо принимать эту тяжкую необхо-

димось». В завершении обзора новейших достижений экспозиционного дизайна хотелось бы отметить, что пока речь идет только о концепции нового здания Музея Великой Отечественной войны, и идет всенародное обсуждение проекта. Возможен вариант пересмотра многих элементов самого проекта, потому что, прежде всего, это народные деньги! Стерильность фасада, полированное стекло самого здания и его органика слишком современны, а его архитектура по своей структуре слишком похожа на современный супермаркет, а не на музей войны. Вдобавок необходимо отметить и другую сторону вопроса. В музее экспонируются документы, а они, как известно, боятся солнечного света. Экспозиции многих музеев «выгорали» за 3–4 года полностью. Таких примеров достаточно. Заменить всю экспозиции плазменными экранами для показа документов и хроники тоже не очень выгодно с точки зрения самого зрителя.

Зритель идет в музей читать текст, вникать в сюжет, думать, сопереживать событиям. Достаточно просмотреть современные концептуальные подходы к созданию этих объектов в других странах, и станет ясно, что необходим четкий, продуманный план внутренней экспозиции: завязка, сюжет, драматургия, динамика действий и т. д. Здесь поиск необходимо вести не только посредством постановок фильмов о войне, но и создания малых школьных музеев на местах боев, путем проведения военно-исторических фестивалей, выставок среди подростков, ведь именно им мы должны передать эстафету народной памяти о великой войне. Автором статьи за период 2006–2008 гг. в Россоновском районе была восстановлена выставочная экспозиция в Музее истории первого собрания патриотов подполья и партизанского движения в д. Межно (Дом-музей П. М. Машерова), проведена огромная работа по созданию экспозиции в Клястицкой школе имени Героя Советского Союза И. Хомченовского, воссоздающей памятные события 1812 года. Все это часть се-

резной и продуманной работы по обновлению наших духовных и историко-художественных ценностей, достойный вклад в сохранение историко-культурного наследия Беларуси.

**Перспективы развития музейно-выставочного оформления.** «Белорусские музеи сегодня отдают предпочтение древней истории. И все более склоняются к «этнографизму», отделяются от современных проблем» [3, с. 44]. Это касается во многом и тенденции отказа от крупных социально-значимых объектов в России. Только в Москве в связи с экономическим кризисом закрыто строительство объектов общей площадью 800 тыс. кв. м. Соответственно, возникают две проблемы. Первая проблема — это *долговременность* осуществления и финансирование самого проекта и его историческая важность. Приведем пример. Несмотря ни на что, в 1995 году в Москве были закончены работы по созданию мемориала на Поклонной горе, и сегодня это главная достопримечательность города, где проходят мероприятия, связанные с праздником Дня города Москвы.

В Беларуси начаты исследования по двум направлениям. Это Музей истории Великой Отечественной войны на проспекте Победителей и его филиалы «Хатынь», действующий мемориал, созданный еще в советское время, и вновь создаваемый — в урочище Благовица в окрестностях деревни Малый Тростенец.

Есть международный проект воссоздания эпической драмы окончания Отечественной войны 1812 года, в мероприятия которого должны будут вовлечены лучшие творческие силы всех прилегающих к бывшему театру военных действий регионов: Псковской, Смоленской, Витебской, Могилевской областей. Автором данного обзора с 1981 по 2008 год выполнены важнейшие социально-значимые объекты как на территории Беларуси, так и в России. Проведено 28 выставок, в том числе автор принимал участие в трех международных выставках в Москве. Что же касается междуна-

родного сотрудничества, то сегодня в одиночку мы не сможем осуществить ни один сложный международный проект. И поэтому предлагается план международной интеграции в области культуры и искусства посредством обмена выставками, проведения научных семинаров и научного анализа эволюции музейно-выставочного оформления в России и Беларуси, а фундаментом в этом плане будет являться монография «Искусство батальной диорамы. Художественное оформление музейно-выставочного ансамбля военно-исторических музеев СНГ».

**Тенденции развития структуры мемориалов с точки зрения международной практики.** Означенные проблемы решаются на основе анализа структуры мемориала, то есть эволюция мемориального комплекса объясняется через его структуру, а структура — посредством эволюции, что позволяет не только обобщить все характеристики исследуемого объекта, более адекватно представить внутреннюю логику строения и развития музея как подсистемы культуры, рассмотреть отношения его с другими подсистемами для уяснения специфики объекта, но и задает параметры сопоставления музея с некоторыми подсистемами психики и сознания человека как субъекта культуры. Здесь решаются следующие задачи:

- возникновение мемориального комплекса обусловлено поисками связующего звена между прошлым, настоящим и будущим;
- условия возникновения мемориального комплекса имеют схожий характер;
- мемориальный комплекс имеет многообразную сферу деятельности: сохранение, популяризация, развитие исторической и культурной памяти человечества;
- различные профили мемориального комплекса в своем развитии и деятельности имеют схожие задачи, но в то же время имеют и различные пути в развитии.

Отдавая должное тому, что уже опубликовано исследователями, надо признать недо-

статочную разработанность некоторых важных теоретико-методологических проблем, связанных с организацией, существованием и созданием мемориальных комплексов.

Здесь должны решаться две проблемы.

Первая — восстанавливается исторический объект в том эстетическом виде, в котором он должен находиться в современной предметно-пространственной среде.

Вторая — включение объекта в общий реестр исторического наследия периода 1941–1945 гг. как нового мемориального сооружения. Так сделано сотрудниками музея ИВОВ: они написали монографию «Лагерь смерти Тростенец» [4], убедительно доказав этим, что тема исключительно актуальна.

Обратимся к теории музейного дела. Здесь мемориальность — свойство музейных предметов, указывающее на их принадлежность конкретному лицу или событию, характеристика места или здания, в котором расположен музей, свойство музейной экспозиции соответствовать исходной бытовой обстановке, наконец, особый ритуал посещения мемориала. Состояние сопричастности может возникнуть при чтении книги, если, например, она ранее принадлежала особо значимому для читателя лицу, или при контакте с книжным собранием, которое отражает уникальную картину мира, существовавшую для прежнего владельца. Добавочным стимулом здесь могут стать артефакты музейной экспозиции, исторический интерьер, приемы театрализации и т. п. При этом мемориальный музей наряду с базовой — аккумуляции и хранения документов — выполняет дополнительные мемориальные функции. Эти функции могут проявляться как временные, периодические или постоянные.

Но становится ли при этом комплекс мемориальным? Для всех вышеперечисленных объектов он не только стал мемориальным, но и является неотъемлемой частью историко-культурного наследия. Для выработки критерия придется определить необходимый объ-

ем этой дополнительной деятельности, формализовать, «привести к общему знаменателю» разнообразные приемы и методы. В некоторых мемориальных комплексах постепенно формируются целые мемориальные объекты: специфическое название или почетное имя, историческое здание, мемориальный читальный зал, владельческое книжное собрание, музейная экспозиция, памятник и др. Так одна из дополнительных мемориальных функций становится доминирующей, она концентрирует ресурсы всех видов, отражается на профиле комплексования, находит поддержку посетителей.

Но даже выполнение доминирующей дополнительной мемориальной функции невозможно рассматривать в качестве критерия мемориальности музеев, настолько эта деятельность может быть разнообразна и по своей форме, и по масштабам.

Правильнее рассматривать мемориальную деятельность как индикатор, показывающий наличие дополнительных мемориальных функций, а вывод делать исходя из результата. В чем же состоит этот результат? Цель и смысл существования любого мемориального комплекса — удовлетворение потребностей контингента пользователей.

Логично предположить, что мемориал должен иметь некий особый контингент пользователей со специфическими потребностями. Понять «механизм» возникновения такого пользовательского контингента нам поможет теория «мест памяти» (*lieux de memoire*) французского историка Пьера Нора. Эта теория позволяет отчетливо увидеть разницу между мемориальным и историческим. *Память — это актуальный феномен, «связь с вечным настоящим», ее носители — живые социальные группы, дополнительно сплачиваемые общей памятью.* История же «принадлежит всем и никому». На границе этих феноменов создается ситуация, «когда осознание разрыва с прошлым сливается с ощущением разорванной памяти, но в этом разрыве сохраня-

ется еще достаточно памяти для того, чтобы могла быть поставлена проблема ее воплощения» [5, с. 6–21].

Именно тогда и возникают «места памяти», своеобразные ревностно оберегаемые «бастионы», где сохраняется «спасенная память». Таким образом, в «местах памяти» то, что еще осталось от некогда повсеместной «живой памяти», удерживается от окончательного перехода во власть истории. Причем «место памяти» — не обязательно место в физическом смысле, таковым может стать литературное произведение или кинофильм. Даже такое место, как, например, архивное хранилище, не станет местом памяти, если воображение не наделит его символической аурой. П. Нора называет места памяти объектами, управляющими присутствием прошлого в настоящем, и дает им следующее определение: «Это всякое значимое единство, материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [2, с. 29].

Наиболее значительным объектом на территории Франции является восстановленный в виде огромного натурального макета вид города Орадур, сожженного нацистами во Второй мировой войне. Этот объект близок по своей образной структуре к тому, что мы должны выполнить в ходе реконструкции в урочище Благовщина на месте лагеря смерти «Малый Тростенец».

Что такое мемориальный комплекс? Для чего он появился и существует, и почему так необъяснимо притягивают и волнуют все новые и новые поколения бесполезные с утилитарной точки зрения вещи, хранящиеся в нем? Количественный рост мемориальных объектов на Беларуси говорит о том, что начинает осознаваться процесс понимания и интерпретации произведения искусства, между частью и целым устанавливается круговая взаимосвязь: чтобы понять целое, необходимо понять части, в то время как для того, что-

бы понять части, необходимо иметь некоторое представление о целом. Задача мемориального комплекса состоит в том, чтобы концентрическими кругами расширять единство понимаемого смысла. Это и есть резонансное отношение субъективной и объективной реальностей. Понять произведение искусства — значит реально войти как можно дальше в контексты, определяющие искусство, в «слияние горизонтов». Мемориал имеет возможность активизировать не только мыслительную активность, внимание, память, но и менять иерархию ценностей, воздействовать на сознание зрителя.

**Особенности воздействия мемориального объекта.** Мемориальный объект приобщает человека к целому, причем к органическому целому, где невозможно отделить объект от субъекта, дух от тела, материю от сознания, человека от природы, где мир — это не собранное из отдельных кубиков сооружение, а единое целое, в нем нет ничего фундаментального и второстепенного, где мир — это паутина взаимозависимых и равно важных процессов.

Мемориальные комплексы образуют особую типологическую группу, создающуюся с целью увековечить память о выдающихся людях и событиях. Мемориальность иногда ошибочно смешивают с профилем объекта, хотя она никак не связана с характеристиками профильной классификации. Типология по признаку осуществления функции документирования тоже носит в известной мере условный характер, поскольку коллекционные музеи могут находиться в архитектурных памятниках, сохраняемых в исторической неприкосновенности, а музеи-ансамбли не ограничивают свою деятельность только сохранением памятников архитектуры, но и создают профильные коллекции. Как профильная классификация, так и типология направлена на выявление групп сопоставимых музеев. Это позволяет координировать работу музеев одного профиля или одного типа, выявлять закономерности их развития, способствовать боль-

шей эффективности музейной деятельности в целом.

Следовательно, наиболее эффективным способом мемориализации является способ натурной художественной реконструкции через панорамно-диорамный комплекс, который даст взглянуть на происходящее как бы со стороны. Для этого необходимо в склоне горы или кургана сделать проход на нижние этажи и погрузить зрителя в атмосферу события, перенеся в срез времени того временного континуума, который бы полностью соответствовал самому событию. Экспозиция в Музее ИВОВ в Минске с диорамой «Лагерь смерти Тростенец» морально устарела и не подлежит реконструкции, введение диорамы в здание нового музея, который будет создаваться на проспекте Победителей, в парке Победы возле обелиска «Минск — город-герой», нецелесообразно. Намного эффективнее выполнить стилизованный макет лагеря, учитывая то обстоятельство, что здание Музея Великой Отечественной войны площадью 15600 кв. м по проекту архитектора В. Крамаренко слишком современно и больше символизирует окончательный результат войны, а не ее драму.

**Оформление музеев Беларуси.** В ряде музеев республики еще не завершены работы по преодолению «лоскутности» экспозиций, решенных художниками в разное время и по-разному, без учета общего идейно-художественного замысла и плана, образующих механическую сумму разновременных и разностильных комплексов. Это общая «болезнь» большинства краеведческих музеев республики.

Роль художника здесь исключительна велика, если исходить из того, что в основном она зиждется на научных принципах, которые заложены в тематико-экспозиционном плане. Здесь исключительно высока роль музейных предметов, которые составляют в настоящее время основу многих музеев. Однако во многих музеях раскрытие отдельных тем, особенно по современности, не обеспечены первоис-

точниками, а порой даже не подлежат музейной интерпретации, и место подлинника в экспозиции занимают многочисленные и многократно тиражированные фото- и ксерокопии, многословные тексты или, в лучшем случае, историческая живопись.

При реэкспозиции в ряде музеев используется с минимальными изменениями один и тот же массив экспонатов. Художественно-пластическое решение многочисленных историко-краеведческих музеев республики во многом определили тот художественный вкус и то чувство меры, которые наиболее ценны в решении многоплановых экспозиций, что является определяющей чертой всех музеев этого профиля. «До сих пор действует положение о краеведческом музее, сводящее краеведение к сумме двух школьных наук — природоведения и истории Беларуси.

Возникает парадоксальный эффект: по всей стране экспозиции краеведческих музеев похожи друг на друга как близнецы. Они не выявляют ни уникальности края, ни уникальности коллекций, а, наоборот, скрадывают ее, приводят к одному знаменателю». Настало, по-видимому, время четко разграничить две вещи — музей как хранилище и музей как экспозиционный комплекс, общественный центр. Для нас требуется большое усилие, чтобы представить симбиоз музея и магазина, музея и кафе. Но в целом в мировой музейной практике, как и в целом в культуре, такие симбиозы не новинка. Ни одна из этих форм не унижает другую. Стоит вообще пересмотреть музейную концепцию, расширить понятия.

Для повышения тонуса музея в нем должно появиться много программ и проектов — научных, художественных и сценарных, экспозиционных: музей должен постоянно заказывать проекты, хотя бы для того, чтобы видеть себя со стороны, примерять их к себе, одобрять, отвергать, наконец, реализовывать. Краеведческим музеям нужны сегодня острые, по-настоящему актуальные темы, которые заставили бы «работать» собрания. Их

образный, пластический язык должен звучать по-новому, напоминать не названия научных статей, а скорее заголовки публицистических очерков, философских эссе или художественных произведений. Музей способен дать человеку то, что не могут дать ни школа, ни книга, ни телевидение, ни другие новейшие достижения цивилизации, — удивительный опыт сопереживания времени через пространство, содержащее зримые, соразмерные человеку и им же сотворенные ценности.

Типология выделяет историко-краеведческий музей как наиболее массовый по профильной организации, ввиду этого назрела необходимость определить, из каких образных элементов состоит структура его экспозиций. Что является «дублирующим» элементом, подменой ценного материала, основанного на традициях края, основополагающими установками местного руководства, дающего материал по животноводству или какой-нибудь хозяйственной проблеме, уменьшающей долю уникального экспоната или рассказа об уникальном архитектурном памятнике прошлого. Исключительно велика роль художника и при составлении и проработке тематического задания — предпроектный этап, или отбор экспонатов. Здесь нужно и важно отстаивать свою точку зрения.

#### **Возвращение музейных ценностей.**

На сегодняшний день практически очень сложно установить, сколько музейных предметов было утрачено в результате деятельности тех или иных специальных подразделений вермахта во время Великой Отечественной войны, или, например, каковы последствия захвата ценностей в Гражданскую войну периода 1918–1920 гг. В свое время этим вопросом очень серьезно занимался профессор А. И. Мальдис, который долгие годы возглавлял общественную комиссию «Вяртанне», занимавшуюся исследованием утраченных ценностей: «Наши потери мало известны Европе и всему миру», — пишет ученый [7, с. 7]. И, видимо, как правильно отмечают составители

сборника, «... необходимо ставить вопрос об открытой реституции или репатриации историко-культурных ценностей, необходимо идентифицировать многие памятники культуры, которые имеют белорусское происхождение или по многим причинам не атрибутированы как белорусские» [6, с. 32]. Но если посмотреть на вопрос более глубоко, то можно с полной уверенностью отметить, что на современное состояние проблемы очень большое влияние оказала и политическая ситуация в Республике Беларусь в переходный период после распада СССР. В 1991 году была принята Декларация независимости. Впоследствии был принят документ «Об охране историко-культурного наследия» от 13 сентября 1992 г., в котором была принята трактовка самого понятия «Историко-культурные ценности белорусского народа», определявшего правовые границы документа и его международный статус. Очень четко документ определяет само понятие «национальное наследие», которое распространяется на все государство, в границах которого мы находимся как в момент формирования и становления во всех государственных структурах, в Полоцком древнем княжестве, Великом княжестве Литовском, Русском и Жамойтском, БНР, БССР), так и в составе других государственных формирований (Речи Посполитой, Российской империи, СССР) [8]. Большие надежды возлагались на решение вопроса о возвращении культурных ценностей именно в начале 1990-х годов. Так, например, 14 декабря 1992 года на территории Беларуси вступило в силу постановление государств-членов СНГ «О возвращении культурных и исторических ценностей государствам...», где четко было засвидетельствовано содействие по возвращению культурных и исторических ценностей государствам, откуда они были изъяты, или, иными словами, где они находились в самом начале. Этот вопрос был самым сложным в разделе о культурном строительстве стран СНГ в период после распада Советского Союза. Во всяком случае, государства-участ-

ники Содружества Независимых Государств, как записано в документе, «дадут возможность экспертам национальных комиссий познакомиться с фондами государственных музеев, библиотек и архивов один у другого» [9]. Обратим внимание на тот факт, что этот документ вступил в силу с момента его подписания странами-участницами, среди которых были, кроме Беларуси, Азербайджан, Армения, Казахстан, Кыргызстан, Молдова, Таджикистан, Узбекистан, Туркменистан, Украина. С российской стороны при этом не только не последовало никаких действий, но и сам документ был не подписан с оговоркой, что специальное постановление Верховного Совета Российской Федерации от 19 февраля 1992 г., № 2378-1 приостановило его действие на своей территории до принятия соответствующих законодательных актов [6, с. 33]. Ничего удивительного, что впоследствии это постановление носило вполне декларативный характер и не влияло на ход культурного строительства реформированного Советского Союза. История вопроса такова, что еще в 1987 году при Белорусском фонде культуры была создана комиссия «Вяртанне», основной целью которой было исследование историко-культурных ценностей белорусского происхождения, которые находятся за пределами Беларуси. Белорусскими учеными была проведена огромная работа по документированию данных и созданию картотеки этих ценностей. Самым удивительным фактом можно считать и то обстоятельство, что была создана электронная база ценностей, но она не сохранилась. Ведется работа по возобновлению данных этого каталога, и здесь дело за искусствоведами, которые хорошо знают коллекции музеев, изучают их, пишут статьи, защищают диссертации, хорошо осведомлены о положении дел за границей.

В республиканской прессе и в документах правительства Республики Беларусь мы находим следующие строки: «По личному распоряжению Президента Республики Беларусь в 2004 году усилиями Департамента по охране

историко-культурного наследия и Белорусского государственного института проблем культуры была создана «Концепция электронного каталога историко-культурных ценностей, которые находятся за пределами Республики Беларусь», создание такого каталога позволит систематизировать наши сведения о белорусской истории за границей и решить вопрос ее идентификации и презентации». В Витебске в середине 1990-х гг. состоялось громкое судебное дело — были похищены с выставки оружия в Музее частных коллекций (Филиал ВОКМ) несколько боевых клинков — холодное оружие XVIII века. «Заказчик», как и всегда в таких случаях, неизвестен, и следы пропажи теряются в Западной Европе. Этот список можно продолжить.

После Великой Отечественной войны в фонды Витебского областного краеведческого музея не возвращено из эвакуации в Саратов несколько сотен единиц историко-культурных ценностей, в том числе уникальная коллекция оружия и доспехов времен Великого княжества Литовского. Часть работ исчезла при транспортировке после войны. Именно так констатирует факт исчезновения коллекций бывший заместитель директора по науке ВОКМ В. Н. Кучеренко. Проблем в данном сложнейшем вопросе накопилось достаточно много, и, видимо, настало время в «политике возвращения ценностей» провести так называемую «мягкую реституцию», где именно музеи могли бы выполнить свою главную миссию — сформировать национальную коллекцию CD ROM-дисков с информацией об утраченных ценностях, организовывать проведение международных выставок белорусских ценностей, интернет-сессий, международных конференций и семинаров, продвижение публикаций и т. д.

**Заключение.** Наступило время пересмотра эстетики и внутреннего убранства интерьеров многих крупных историко-архитектурных комплексов, которые являются визитной карточкой Беларуси на фоне культурной

жизни республики. В 1960-е гг. (период так называемого богоборчества) в Витебске был снесен Николаевский собор (памятник архитектуры XVIII века) на площади Свободы. С огромным трудом удалось за последнее время восстановить Воскресенскую церковь и Успенский собор — гордость горожан и историческую доминанту города. Студентам художественно-графического факультета есть где приложить свои усилия в деле реконструкции интерьера и внутреннего убранства зданий, стоит только найти взаимопонимание с руководством архитектурного управления города и области. Однако, не увенчались успехом попытки создать памятник княгине Ольге, так как по проведению областного конкурса в ноябре 2009 г. ни один проект не был принят. Это говорит о том, что надо привлекать к делу более маститых скульпторов из Минска и из центральных городов России, налаживать связи с художественными школами, студиями, галереями, музеями, крупными фирмами, производящими современные отделочные материалы и конструктивные элементы декора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мартинович, В. Лучами яркого салюта / В. Мартинович // Архитектура и строительство. — № 8 (206). — 2009. — С. 14.
2. Горбунов, И. В. Искусство батальной диорамы (Художественное решение музейно-выставочного ансамбля в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века): автореф. . . дис. канд. искусств.: 17.00.04 / И. В. Горбунов; Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. — Минск, 2005. — 19 с.
3. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: современное состояние и проблемы развития // Белорусский государственный институт проблем культуры / Науч. изд. МК РБ. — Минск, 2004. — С. 44.
4. Лагерь смерти Тростенец. Документы и материалы / сост.: В. И. Адамушко [и др.]. — Минск: НАН РБ, 2003. — 292 с.
5. Нора, П. Между памятью и историей: проблематика мест памяти // Франция — память / П. Нора; пер. с фр. Д. Хапаевой. — СПб., 1999. — С. 17.
6. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: современное состояние и проблемы развития. Министерство культуры Республики Беларусь. Белорусский государственный институт проблем культуры. — Минск, 2004. — С. 31.
7. Мальдзіс, А. Трагічныя лёсы беларускіх музейных, бібліятэчных і архіўных збораў у час Другой сусветнай вайны // Вяртанне-3: зб. арт. і дакум. — Мінск, 1996.
8. Закон Республики Беларусь «Об охране историко-культурного наследия» от 13 ноября 1992 г. № 1940-XII // Ведомости Верховного Совета Республики Беларусь. — 1992. — № 30. — С. 504.
9. Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников (1996-2000) // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. — 2003. — № 40. — 3/705. — М., 2001.
10. Горбунов, И. В. Архитектура классицизма в контексте дальнейшей деятельности меценатов Беларуси / И. В. Горбунов // Вестн. Вит. гос. ун-та. — 2008. — № 2 (48). — С. 112.

*Поступила в редакцию 14.09.2011 г.*

УДК 378.016:7

## Да пытання месца метаду «ўключанага назірання» ў дыдактыцы творчых ВНУ

© Калацэі В. В.

*Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»,  
Мінск*

*Аўтар артыкула засяроджвае ўвагу на вызначэнні паняцця «культура» і акцэнтуюе трактоўку яго як агульнапрынятую ў межах пэўнай супольнасці форму арганізацыі мыслення і паводзін. Даследчык падкрэслівае ў гэтым вызначэнні менавіта інтэлектуальнасць прадукту соцыуму. Адмысловасць кожнай з культур, якія сумесна арганізуюць агульную прастору, паддаецца даследаванню з дапамогай метаду ўключанага назірання, які дазваляе не проста назіраць жыццё і дзейнасць прадстаўнікоў той культуры, што на дадзены момант вывучаецца, але ж і заставацца ўключанымі ў гэты працэс. Аўтар спыняецца на матэрыяле падобных даследаванняў як на аснове для навучальных і навучава-папулярных выданняў і прапануе адукацыйную мадэль у межах курса «Уводзіны ў беларускую спеўную этнафонію». Такая мадэль уяўляе сабой наступныя модулі: ад культурна-антрапалагічнай экспедыцыі на 1 курсе і выкарыстання яе матэрыялаў для навучання на 2–4 курсах да праграмы дзяржаўнага іспыту па спецыяльнасці на 5 курсе.*

**Ключавыя словы:** этнапедагагіка, ўключанае назіранне, этнафонія, культурна-антрапалагічныя экспедыцыі.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 133–137)

## To the question of the place of the "included observation" method in the didactics of artistic universities

© Kalatsei V. V.

*Educational establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk*

*The author draws attention to the meaning of the notion of "culture" and stresses the explanation of it as generally accepted within definite community form of the organization of thinking and behavior. The researcher stresses in this sense the intellectuality of the product of a socium. Understanding every culture, which jointly organizes common space, is subject to study with the help of the method of included observation which makes it possible not only to observe life and activity of the representative of the culture under study at the moment, but also stay within the process. The author considers the material of such studies both on the basis of scientific and scientific and popular editions and proposes an education model within the course of "Introduction into Belarusian song ethnophony". This model presupposes the following modules: from cultural and anthropological expedition for the first year students through using its materials for the instruction of the 2–4 year students for the curriculum of state qualification examination for the 5 year students.*

**Key words:** ethnopedagogics, included observation, ethnophony, cultural and anthropological expedition.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 133–137)

У працяглым ланцугу вызначэнняў культуры часцей за астатнія апошнім часам выкарыстоўваюць наступнае: *культура* — агульнапрынятая ў межах пэўнай супольнасці форма арганізацыі мыслення і паводзін. Пад

простую, на першы погляд, дэфініцыю падпадае фактычна любая з'ява наваколля, якая з'яўляецца рукатворным ці інтэлектуальным прадуктам соцыуму. Нават падзел культуры на *пазнавальную, паводзінную і матэрыяль-*

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: vietah@yandex.ru — В. В. Калацэі



**Мал. 1.** Рэвіталізацыя Купалля як дыпломны праект першага выпуску этнафоназнаўцаў (2009 г.) пад кір. Т. А. Пладуновой.

ную не надта хістае такое вызначэнне: каб напісаць 40-ю сімфонію альбо вырабіць карынфскую бронзавую вазу замест таго, каб узлезці на пальму з бананам у сківіцах, людзі павінны папярэдне пэўным чынам упарадкаваць сваю свядомасць і паводзіны.

У рускамоўнай навуцы *культуру*, яе розныя *этнічныя варыянты* адмыслова вывучаюць мастацтвазнаўцы, філолагі і сацыёлагі. У шэрагу англамоўных краін такое вывучэнне комплексна звязана ў галіну культурнай антрапалогіі. Узяўшы «на ўзбраенне» комплексны падыход да культуры і прынцып *халізму* (выключна ўсе культуры — самадастатковыя, раўнапраўныя і таму вартыя ўвагі даследчыкаў), спецыялісты гэтага навуковага кірунку дасягнулі адчувальных поспехаў у тлумачэнні варыятыўнасці і адмысловасці культур самых разнастайных супольнасцей: ад этнакультур плямёнаў жыхароў ціхаакіянскіх архіпелагаў да субкультур дробных гандляроў з сучасных еўрапейскіх мегаполісаў. Адным з самых распаўсюджаных метадаў культурных антрапалагаў з'яўляецца *ўключанае назіранне* — своеасаблівы аналаг палявых даследаванняў нашых фалькларыстаў.

Мэта артыкула — аналіз вартасцей адукацыйнай мадэлі на аснове метаду ўключанага назірання ў падрыхтоўцы прафесіяналаў-практыкаў галіны народнага мастацтва.

Згодна з метадам уключанага назірання даследчыкі пэўны час жывуць жыццём тых, каго яны вывучаюць, збіраюць матэрыял, які потым падпадае пад іх рэфлексію, і напрыканцы робяць высновы.

Літаратура па культурнай антрапалогіі пачала друкавацца на Беларусі ў 1990-я гады, у шэрагу ВНУ распрацаваны адпаведныя курсы, метадычныя дапаможнікі. Магчыма, пачатак скіраванасці на культурную антрапалогію, які назіраецца сярод акадэмічных колаў, здолее не толькі ўдасканаліць навучальны працэс і больш рупліва карыстацца бюджэтнымі сродкамі на адукацыю, але і выратаваць айчынныя фалькларыстыку і этнаграфію ад крызісу, у якім яны ўсё больш заціскаюцца пасля знікнення савецкай этнаграфіі на апошнім з'ездзе ў канцы 1980-х гадоў.

**З гісторыі мадэлі мастацкай адукацыі.** Планавыя палявыя даследаванні ва ўмовах навуковых суполак прафесіяналаў на Беларусі ладзяць з XIX стагоддзя. Студэн-

таў і навучэнцаў абавязваць імі сталі пазней. На старэйшых курсах філалагічных і мастацкіх сярэдніх і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў былога СССР прадмет «Фальклорная практыка» ўведзены ў 1978 годзе. Ва ўмовах постсавецкай Беларусі матэрыял такіх даследаванняў утварае аснову для навуковых і навукова-папулярных выданняў філолагаў, мастацтвазнаўцаў і сацыёлагаў — як выкладчыкаў і навукоўцаў, так і іх студэнтаў. Для будучых прафесіяналаў-практыкаў галіны народнага мастацтва (студэнтаў-харавікоў, харэографістаў) вынікі іх даследаванняў сёння, на жаль, збольшага існуюць «для агульнага развіцця», маюць ускоснае дачыненне да навучальнага працэсу і будучай прафесійнай дзейнасці. Каб пазбавіцца такога становішча (якое далёка не спрыяе захаванню лепшых — аўтэнтчных — узораў вясковай культуры<sup>1</sup>), трэба значна ўдакладняць *мадэль* адукацыйнага працэсу (на ўзроўнях і сярэдняй, і спецыяльнай, і вышэйшай школы), што, дарэчы, у свой час парушліся зрабіць нашы ўсходнія суседзі. Цікава, што «уклучанае назіранне», якое культурантрапологі выкарыстоўваюць для «праўды навукі», тут «харчэе» «праўду мастацтва».

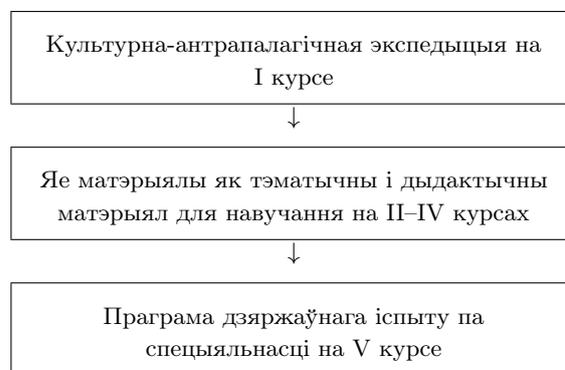
У практыцы некаторых навучальных устаноў галіны культуры Расіі вынікі фальклорных экспедыцый на першым (!) курсе<sup>2</sup> — дыдактычны матэрыял для заняткаў па спецыяльнасцях (харавому класу, расшыфроўцы, аранжыроўцы, пастановачнай практыцы, класу народнай пластыкі) на ўсе астатнія курсы. Вынік засваення спецыяльнасці (праз якія, такім чынам, засвоена сваё, рэальна існуючае мастацтва) — дзяржаўны экзамен па спецыяльнасці. Той, хто яго вытрымаў, не намі-

нальна, а сапраўды з'яўляецца спецыялістам па народнай творчасці.

Пры такой мадэлі мастацкай адукацыі асобныя (кожны год — розныя, па чарзе) педагогі набіраюць сабе курс, які вядуць з першага да апошняга года наваучання, скарыстоўваючы вышэйузгаданы дыдактычны матэрыял (набыты поруч са студэнтамі на першым, стартавым годзе навучання).

Да гонару Мётчынскай школы трэба адзначыць, што адзін з першых досведаў апрабавання падобнай адукацыйнай мадэлі ва ўмовах сярэдняй адукацыі быў распачаты тут у канцы 1990-х гадоў.

Нашы ж ВНУ ў гэтых адносінах прыпазніліся. Аднак, у 2001 годзе ў БДУКіМ у праграму спецыяльнасці «Фальклорнае мастацтва» быў уведзены эксперыментальны курс «Уводзіны ў беларускую спеўную этнафонію». У яго межах былі наладжаны дзве спробы апрабаваць наступную *адукацыйную мадэль*:



Першая — па матэрыялах дзвюх культурна-антрапалагічных экспедыцый 2001–2002 гг. у Веткаўскі раён Гомельскай вобласці (абрад «Страла»). Другая — у Полацкі раён Віцебскай вобласці (абрад «Цярэшка»)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Адрывы ад сваёй традыцыі адметна падмяняе сам прадмет, на які скіравана прафесійная дзейнасць спецыялістаў галіны культуры. З-за непавагі да гэтага многія нашы творчыя суполкі трансліююць штучна створаныя танцы, спевы, мадэлі паводзін, якіх у вясковым беларускім асяродку проста ніколі не існавала і існаваць не будзе.

<sup>2</sup> У ВНУ Беларусі толькі на II, III, IV курсах.

<sup>3</sup> Па выніках культурна-антрапалагічных экспедыцый на факультэце традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва выдаюцца справаздачы — дыдактычны матэрыялы для навучання ў серыі «Працы спецыялізацыі этнафоназнаўства: матэрыялы да этнафанічнага атласа Беларусі. 5.01».



Мал. 2. Дыплом за захаванне НКС, якім узнагароджана спецыялізацыя «Этнафоназнаўства». 2008 г.

Трэцяя спроба ладзіцца зараз па матэрыялах экспедыцый супрацоўнікаў і навучэнцаў БДУКіМ на Полацкае купалле, наладжаных пры дапамозе вядомай даследчыцы-палевіка, журналісткі Рэгіны Гамзовіч.

З 2004 года гэтая мадэль афіцыйна трывала ўкаранёная ў навучальны працэс універсітэта. План інавацыйнай спецыялізацыі «Этнафоназнаўства» кірунку «Фальклор» спецыяльнасці «Народная творчасць» пабудаваны па такой мадэлі. За падрыхтоўку спецыялістаў па этнічных спевах, пабудаваную на вусным перайманні і непасрэдным кантакце з носьбітамі традыцыі выказаліся многія абласныя ўпраўленні культуры. Асабліва паслядоўную падтрымку этнафоназнаўству аказалі Акцябрскі (С. А. Беразоўская) і Любанскі (В. С. Каткавец) адзелы культуры райвыканкамаў. Першы набор спецыялізацыі (2004 г.), наведваўшы з экспедыцыяй Купалле, абраў яго тэмай сваіх дыпломных праектаў, якія паспяхова абараніў (мал. 1). Дзве дыпломныя работы (з пяці) гэтага курсу атрымалі прызавыя катэгорыі Рэспубліканскага конкурсу навукова-даследчых работ студэнтаў.

Пачатая ў 2004 годзе падрыхтоўка студэнтаў па гэтай спецыялізацыі неаднойчы атрымлівала станоўчую ацэнку ад фалькларыстаў з Усходняй Еўропы, Беларусі, кіраўніцтва ўніверсітэта, Рэспубліканскай камісіі па справах ЮНЕСКА (мал. 2), Міністэрства культуры РБ [2, с. 35]. Высокая ацэнка дапамагала захаванню ва УА «БДУКіМ» сістэмы этнамастацкай адукацыі ў крытычныя для яе моманты, паколькі сёння агульнавядома: «...гістарычны досвед шматлікіх культур сведчыць, што менавіта *этнічная музыка*<sup>4</sup> і падтрымка яе традыцый спрыялі захаванню таго ці іншага народа як самастойнага сацыякультурнага суб'екта...» [1, с. 7]. Таму прыярытэты ў дзейнасці прыхільнікаў этнамастацкай адукацыі ва БДУКіМ былі пастаўлены абгрунтавана і тактычна выверана.

**Заклучэнне.** Варта акрэсліць сённяшняе становішча з метадыкай «ўключанага назірання» і перспектывамі яе прымянення пры падрыхтоўцы спецыялістаў па мастацтву вуснай традыцыі ва ўніверсітэце.

1. На працягу шасці год на падставе метадык ўключанага назірання ва УА «БДУКіМ» і

<sup>4</sup>Курсіў і выдзяленне доктара мастацтвазнаўства, прафесара, акадэміка І. Мацьцеўскага.

ШКПК была спантанна выпрацавана *мадэль*<sup>5</sup> дзейнасці па захаванні фальклорнай спадчыны і ўдасканаленні этнамастацкай адукацыі, якая ўжо сёння мае ўплыў на культурную сітуацыю ў краіне.

2. У адпаведнасці з уласным месцам у сістэме ВНУ культуры і мастацтваў творчым ВНУ неабходна працягваць і пашыраць дзейнасць па: а) далучэнні носьбітаў традыцыйнай культуры да адукацыйных і рэкрэатыўных форм працы са студэнцкай моладдзю; б) этнакультурным выхаванні сродкамі фальклорнай спадчыны дзяцей і моладзі — для пераемнасці каранёвай культуры Беларусі ў месцах яе бытавання — на

вёсцы; в) пашырэнні этнамастацкай адукацыі ў мэтах культурнай бяспекі краіны.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Мацеевский, И. Возрождение этнической музыки и специальное образование // аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.) / БДУКіМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКіМ, 2009. — С. 7–9.
2. Хвир, Н. Состояние и проблемы охраны нематериального культурного наследия Республики Беларусь // аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.) / БДУКіМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКіМ, 2009. — С. 34–35.

*Паступіла ў рэдакцыю 14.09.2011 г.*

---

<sup>5</sup>Штогадовая **мадэль**: Міжнародная **канферэнцыя** «аўтэнтычны фальклор» + **канцэрт** «Фальклор беларускай глыбінкі» + 2 Рэспубліканскія сезонныя **фальклорныя школы** для дзяцей + Тыдзень фальклорна-этнаграфічных **фільмаў** для моладзі + **мастацкая рэканструкцыя** 1 абраду сродкамі дыпломнікаў кафедры + культурна-антрапалагічная **экспедыцыя** (шляхам «уклучанага назірання») для падрыхтоўкі мастацкай рэканструкцыі наступнага абраду.

УДК 792.03(476)

## Постмадэрнісцкі метада даследавання (на прыкладзе аналізу творчасці тэатра сучаснага танца «D.O.Z.SK.I»)

© Катовіч Т. В.

*Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск*

Сярод метадаў аналізу мастацкага тэксту найбольш актуальнымі зараз з'яўляюцца наступныя: інтанацыйны, стылявы, крытычны, біяграфічны, цэласны і комплексны. Кожны з іх дае асабліваю карціну раскрыцця мастацкага твора з пэўнага пункту гледжання. Між тым, адным з сучасных метадаў даследавання, якія амаль зусім не выкарыстоўваюцца ў беларускім мастацтвазнаўстве, з'яўляецца постмадэрнісцкі. Дадзены падыход суадносіцца з канцэпцыямі Р. Барта і інш. Ён найбольш поўна ўключае самога чытача ў аналіз твора. Аўтар-крытык прапаноўвае інтэрактыўную канструкцыю з разнародных элементаў (інтэрв'ю, аўтарскае выказанне, апісанне і г. д.), канчатковы сэнс якой вызначае сам чытач даследавання. Аналіз творчасці тэатра сучаснага танца D.O.Z.SK.I складаецца менавіта такім чынам, што дазваляе стварыць асаблівы і найбольш поўны творчы партрэт калектыву.

**Ключавыя словы:** постмадэрнізм, інтэрактыўная канструкцыя, тэкст, актуальныя метады даследавання, харэаграфія, лакалізаваныя мізансцэны.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 138–143)

## Post modernist method of study (on the example of the analysis of the work of the contemporary dance theater "D.O.Z.SK.I")

© Katovich T. V.

*Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

Among the methods of analysis of the artistic text most topical nowadays are the following: intonational, stylistic, critical, biographical, wholesome and complex. Each of them presents a definite picture of the disclosure of an artistic piece of work from the definite point of view. At the same time, one of the modern methods of study, which is almost out of use in Belarusian art criticism, is the post modern method of study. This approach correlates with the concepts of R. Bart and others. It most completely includes the reader himself into the analysis of the piece of work. The author — critic proposes interactive structure made up by different elements (interview, author's utterance, description and so on), final sense of which the reader of the research defines himself. The analysis of the work of contemporary dance theatre "D.O.Z.SK.I" is made up so that it makes it possible to create special and most complete portrait of the group's work.

**Key words:** post modernism, interactive structure, text, topical methods of study, choreography, localized scene.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 138–143)

**А**наліз мастацкага твора з'яўляецца адным з самых складаных спосабаў асэнсавання шматтаблічнага свету мастацкай культуры. У гісторыі мастацтвазнаўства існуе шмат варыяцый падыходаў да выяўлення ас-

ноўных пазіцый структуры і ўспрыняцця тэксту. Сярод асноўных метадаў важнае месца займае інтанацыйна-сэнсавы аналіз, які садзейнічае выяўленню найбольш важнага матыву мастацкага твора як носбіта яго сэнсу. Некато-

*Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: Kotovich3@rambler.ru — Т. В. Катовіч*

рыя мастацтвазнаўцы лічаць падыход вышэйшым этапам аналізу [1].

Стылявы аналіз дазваляе зразумець асаблівасці розных напрамкаў у мастацтве, асэнсаваць новыя мастацкія з’явы. Гэты метадад суадносіцца з біяграфічным, які дазваляе глыбока пранікнуць у сутнасць стылістыкі таго ці аншага аўтара з дапамогай знаёмства з унутраным светам мастака і эвалюцыяй яго творчасці.

Метадад цэласнага аналізу выяўляе ступень адзінства камапнентаў твора ў супастаўленні канцэпцыі, тэмы і сюжэта са сродкамі мастацкай выразнасці. Наступнай прыступкай выступае комплексны падыход, які накіраваны на асэнсаванне мастацкага твора ў сацыяльным кантэксце [1, с. 49].

Пры наяўнасці гэтых і іншых метадаў (параўнаўчы, гісторыка-параўнаўчы аналіз, сістэмны падыход і інш.) адным з актуальных выступае постмадэрнісцкі метадад аналізу, які дазваляе ў кароткім на маштабах тэкста ахапіць не толькі значны перыяд творчасці мастака альбо калектыву, але і выказаць мастацтвазнаўчую пазіцыю з розных бакоў, а таксама ўключыць самога чытача ў інтэрактыўны аналіз твора.

Мэта артыкула — выяўленне магчымасцяў постмадэрнісцкага аналізу на прыкладзе аналізу творчасці вядомага айчыннага тэатра танца «D.O.Z.SK.I».

Задачамі артыкула з’яўляюцца наступныя: 1) складанне мастацтвазнаўчага тэксту з дапамогай постмадэрнісцкага метадад; 2) аналіз гэтага тэксту з пункту гледжання састаўных яго частак.

**Танец як сувязь чалавека і космасу.** Галоўным ў архаічнай культуры было адкрыццё боскіх сілаў у структуры чалавека і чалавечага сацыуму. Прызначэнне архаічнага рытуалу як квінтэсэнцыі культуры складалася ў суладдзі касмічных і фізіялагічных рытмаў існавання. Адчыніць чалавечае сэрца па-за розумам і па-за словам было самым знач-

ным на самым пачатку мастацкай культуры чалавецтва.

Гэтае сэрца было адчынена праз рытуальны танец. Таму харэаграфіяй з’яўляецца тое, што раней за слова і больш за слова раскрывала таемную сутнасць чалавечага памкнення да сваёй існасці, да свайго вытоку, да самай сарцавіны сусвету. Тайнай была містэрыя, што выяўляла сэнс старажытнага міфа. А з цягам часу ад містэрыі і міфа засталася адна толькі метафара.

*Міф–Містэрыя–Метафара* — вось формула і загадка чалавечага цела ў прасторы. Пра цялесную боскасць, пра выключнае супадзенне гармоніі цела з залатым сячэннем, якое Леанарда да Вінчы зваў «боскай прапорцыяй», ведалі здаўна. Пра сувязь цела з касмічнымі стыхіямі сталі задумвацца ў мінулым стагоддзі.

**Прыклад постмадэрнісцкага аналізу.** На наш погляд, ён пачынаўся з мініяцюр, вельмі блізкіх да эстрадных паказаў, напоўненых лірыкай, пэўнай мяккасцю і чароўным наіўным юмарам. І да роздуму пра першапачатковую містэрыяльнасць пластыкі такая стылістыка дачынення асаблівага не мае. Аднак, калі мы паспрабавалі пагаварыць пра гэта з Дзмітрыем Залескім, пачулі нечаканы адказ.

*Дзмітрый Залескі: Не, гэта не так. Мы пачыналі са спектакля «Зіма». Яго не хацелі браць на фестываль у Віцебску, таму што ён быў незвычайным... І, як правіла, да такіх спектакляў прыходзяць пазней... Вось каб мы сёння зрабілі такое, было б абсалютна нармальна. А тады... Нягледзячы на тое, што тут гэты спектакль не вельмі даспадобы, ён пяць разоў паказваўся ў Маскве.*

Тры дзяўчынкі ў бацькавых майках прагнуліся раніцай і, не паспеўшы апрануцца, скокнулі ў татавы боты, і, проста накінуўшы на плечы бацькава паліто, збеглі на вуліцу. А там замест прыгожай і рознакаляровай яркай восені засталася толькі шэрасць, заста-

лося пажухлае лісце, застаўся туман, застаўся дождж. . . А што далей? Далей доўгая зіма. . .

Можна толькі заплюшчыць вочы і бегчы, а зіма крычыць табе наўздагон штосьці неразборлівае, падобнае на свіст і рык адначасова.

Прачынаешся раніцай і вельмі доўга не разумееш, дзе ты? Хто ты? І што такое было? Навокал усё ў снезе і вельмі ціха. Ні вецер, ні птушка не штурхне ніводнай галінкі на дрэве. Навокал пануе сусветны пакой. Зіма такой і бывае. Здаецца, учарапні жах — толькі сон. І ты акуратна, каб не крануць цішыню, паварочваеш галаву, каб агледзецца, і разумееш: ты толькі вопраткай зачачіўся за дрэва. А магчыма, гэта і дрэва, а сама Зіма, і яна супакоілася, калі схапіла цябе за каўнер. Яна стаіць, не кранаючыся з месца і не звяртаючы ніякай увагі на цябе. . . а з рота выглядае галінка рабіны.

*Я шмат чуў ад глядачоў думак наконт сэнсу гэтай сцэны. Многія вырашылі, што я — дрэва, а дзяўчынкі поўзаюць па дрэве. А іншыя думалі, што я — вешалка. Я магу падзяліцца сваімі асабістымі думкамі: зіма наша доўжыцца поўгода, а ты ідзеш без супынку, і зіма ператвараецца ў доўгі і бясконцы шлях, напрыканцы якога ў цябе не застаецца сіл. Аднак на гэтым шляху ёсць яркія плямы. . . Першы снег, калі яму радуецца дзеці. Новы год. Проста сонечная марозная раніца. У такія дні людзі нагадваюць снегіроў, якія спалі на галінках, надзьмутыя, як маленькія шарыкі. Аднак вярта рабіны ўпасці на зямлю, яны пачынаюць лётаць вакол і радавацца, нібыта падарунку з неба, забыўшыся на холад. І радасці іх няма краю, і зіма ўжо не здаецца горкай. І ўсё ж зіма — гэта шэрая будзённасць, доўгі шлях па белым полі. . . Ідзеш і не бачыш канца шляху, толькі чуеш удары свайго пульсу, падымаешся і зноў ідзеш. . . і боты твае засталіся недзе там, у снезе. . .*

А поўнае адкрыццё і з ім разуменне, потым і пільная ўвага да пошукаў танцоўшчыкаў і рэжысёра-харэографу адбыліся ў Ві-

цебску на ІФМС у 2008 годзе, дзе калектыў атрымаў першую прэмію ў намінацыі «Аднаактовы балет» за спектакль «Грузінская». Здаецца, любая народная мелодыя ў якасці асновы для пластычнага спектакля накіроўвае ўспрыняцце па фальклорнаму шляху. Хочаш не хочаш, а музыка раней за ўсё астатняе пранікае ў нашу душу і пранізвае яе наскрозь, і толькі на другім кроку наш мозг запамінае рухі актёраў. Між тым, «Грузінская» заварожвала рэхам далёкіх гор, тонкай інтанацыяй драматызму жыцця і мудрасцю старажытнай зямлі, водарам квітнеючага граната і строгім чорным колерам чалавечага гонару. У правай частцы сцэны за празрыстай заслонай узнікала сілуэты — выцягнутыя, гонкія, доўгія. У цэнтры гэтак жа выцягнута і доўга сцякала вада. Мужчыны былі ў чорным, а цэнтральны персанаж яшчэ і ў доўгай чырвонай шырокай спадніцы. У спалучэнні элементаў народнага танца з абстрактнай сучаснай харэаграфіяй узнікала глыбокая філасофская інтанацыя задуманнасці і недаказанасці. Узнікала асацыяцыя з творам знакамітага Яўгена Панфілава, з «Мужчынскай рапсодыяй», такой прыгожай і кранальнай, якая так моцна ўздзейнічала на віцебскіх глядачоў. Нездарма ў хуткім часе Дзмітрый Залескі атрымае на ІФМС прэстыжную фестывальную імянную прэмію Яўгена Панфілава. Аднак, у адрозненне ад грузінскай інтанацыі і яскравай метафары пермскага харэографа, беларускі пастаноўшчык вырашае свой спектакль надзвычай скупымі сродкамі, строга абмяжоўвае сябе, імкнучыся да мінімалізму. Мізансцэны Дзмітрыя Залескага лакалізаваныя, ад гэтага метафара набывае ўзбуйненасць і перарастае сябе. Дзякуючы канцэнтрацыі ў невялічкай прасторы, дзякуючы сутыкненню салістаў літаральна на вастрыні нажа, дзякуючы ўвядзенню нетанцавальных элементаў узнікае дакладная структура. Яна ўспрымаецца накішталт складанага выказвання. І, між тым, выказванне гэтае не распадаецца на атамы, а ўяўляе сабой цэласнасць, адзінства. І не лірыч-

нае, не тонкім ланцужком цякучае за музычнай партытурай, а «масляністае», шчыльнае, нібыта згустак лавы.

Дзмітрый Залескі паспеў за гэтыя гады многае. Ставіў нумары для конкурсу «Еўрабачанне». Удзельнічаў у праекце Сашы Варламава і Андрыса Ліепы «Тры музы — Тры грацыі». Яго запрашалі для пастаноўкі харэаграфіі ў драматычных спектаклях тэатра імя Янкі Купалы ў Мінску, тэатра імя Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча ў Бабруйску, РТБД у Мінску. Зусім нядаўна быў здзейснены сумесны праект з тэатрам танца з Берліна. Спектакль з гэтага праекта быў нядаўна паказаны ў Магілёве на тэатральным маладзёжным форуме *M@art.Кантакт-2011*.

Беларуска В. Костэль у 2004 годзе паступіла ў Берлінскую дзяржаўную акадэмію драмы і мастацтва імя Эрнста Буша, а з 2008 года існуе яе Тэатр «Часкі» ў Берліне, пастаноўкі якога яднаюць розныя школы сучаснага сцэнічнага танца: тэхніку У. Фарсайта, методыку Р. Сапара, брэйк-данс і інш.

Вобраз спектакля «Уцёкі» ўзнікае з мноства белых шароў, што запаўняюць сцэнічную пляцоўку, ператвараючыся ў пену спачатку ў звычайным ванным пакоі, потым — у пену марскую, з якой з’яўляецца Афрадыта, за постмадэрнісцкімі метамарфозамі якой мы з цікавасцю назіраем.

Формула спектакля пабудавана на дакладным чаргаванні дзейных драматычных эпизодаў з харэаграфічнымі (усяго 16). Пастаноўшчыца будзе кампазіцыю рухаў на планшэце сцэны па трохкутным, зігзагападобным і дыяганальным накірунках, размяшчае танцоўшчыкаў па квадраце. І толькі адзін раз выкарыстоўвае лініі, перпендыкулярныя рампе, калі танцоўшчыкі рухаюцца на гледача. І ад гэтага эпизод (12) робіцца адным з самых настойлівых і нават агрэсіўных у спектаклі. А па дыяганальных лініях, якіх больш за ўсё ў пастаноўцы, акцёры імкнуцца з дальніх куткоў сцэны да парталаў, што надае дэманстратыўнасць настрою.

Добрая тэхніка выканання ў суладдзі з пэўным разуменнем нямецкага экспрэсіянізму ды тэхнік У. Фарсайта дае відовішча жорсткае і накіраванае да інтэлекту гледача, тут не задзейнічаны эмоцыі, тут патрабуецца арыентацыя на веданне цытат, якія існуюць у сцэнічным творы. Увесь спектакль — гэта геаметрычна вывераная канструкцыя, і яе эстэтычная вартасць заключаецца ў своеасаблівасці і завершанасці пластыка-харэаграфічнага выказвання.

«D.O.Z.SK.I» ў Магілёве прадставілі свой спектакль «Мухі на сонцы», створаны, у адрозненне ад чорна-бела-блакітных «Уцёкаў», у цякучых і светла-залатых колерах, у лоне якіх плывуць залацістыя целы танцоўшчыкаў. Харэаграфія яднае мяккія лініі целаў з круглымі лініямі рухаў. Пластычны спектакль узнаўляе рытуалы старажытных плямёнаў, і таму рухі і позы падобныя на цякучыя формы, якія пераходзяць адно ў адно, то ствараючы цэлае, то зноў распадаючыся на фрагменты. Кожны рух трымае ў сабе падзею, і гэтым аднаактовы балет «Мухі на сонцы» адрозніваецца ад пластычнага спектакля «Уцёкі», фактычна бессюжэтнага, заснаванага на геаметрыі рухаў і геаметрычнай пластыцы цела.

У прынце і ў «Мухах...» угледзець нейкі сюжэт складана, таму што рытуал узнаўляе ментальную карціну сусвету, заснаваную на касмаганічным міфе — міфе стварэння і саярным міфе — міфе Сонца. Архетып нараджэння, смерці і абуджэння звязаны з настойлівым жаданнем чалавека дакрануцца да тайнаў быцця свету і чалавечага існавання. І паколькі на сцэне ўзнаўляецца рытуал менавіта такога пранікнення ў тайну, то і сама пластычная тканіна спектакля вязкая, нібыта лава, аднародная і гамагенная. А структура пастаноўкі, між іншым, не такая ўжо і простая: у фінале ўзнікае медыяпраекцыя з ценевай выявай фігур танцоўшчыкаў, якія павольна ўздываюцца ад падлогі ўгору, у той час, калі іх сапраўдныя целы ляжаць на гэтай

самай падлозе. Сэнс такога сумяшчэння двух планаў — у візуалізацыі катарсіса ў рытуале, у візуалізацыі самога абажэння і стану трансу.

Дзмітрый Залескі: *Мы з Вольгай Скварцовай з Віцебска і выраслі на фестывалі IFMC. Мы шмат бачылі і шмат вучыліся. І, да прыкладу, ідэя спектакля «Зіма» ўзнікла гадоў 12 таму... Ёсць імкненне да філасофскіх спектакляў. У нас усе спектаклі пра мужчынскі і жаночы пачатак — як Ін'я і Ян. Жаночы пачатак — эмацыянальны. Мужчынскі — накітал будыйскага манаха. Але ж расказаць пра гэта цяжка. Ведаецца, сучасная харэаграфія — яна такая: як толькі пачынаеш пра яе гаварыць, усё робіцца нейкім банальным... Словамі нельга перадаць тое, што адбываецца на сцэне. Слова сцёртыя...*

*Я стараючы браць усё новыя тэмы. У нас шмат фальклорных матываў, напрыклад, у балете «Камень, вада, папера» гучыць японская інтанацыя. На мой погляд, фальклор і сучасная харэаграфія зусім шчыльна суадносяцца.*

*Мы стараемся быць чалавечнымі. Нават калі глядач нічога не зразумеў, ён павінен многае адчуць. Калі ў гэтым годзе танцавалі нумар у шэрым пад электронныя гукі, гэта была спроба стварыць нумар жорсткі ў духу нямецкага экспрэсіянізму, але падкрэсла слова — «экспрэсіянізму», бо ён не халодны і там экспрэсіянізму было больш за ўсё. Нават у той момант, калі танцоўшчык проста стаіць і толькі ўздывае палец угару. Мне важна, каб у гэты момант было бачна добрага танцора і каб ад уздыму пальца ішла энергетыка...*

Танцоўшчыкі тэатра «D.O.Z.SK.I», міні-партрэты. Дзмітрый Залескі. Кіраўнік калектыву, шэсць год таму скончыў універсітэт культуры і мастацтваў як артыст асамбля танца і стаў балетмайстрам і педагогам, таму што яшчэ падчас вучобы стварыў шэраг мініячур: «Сонейка», «Урываў» і іншыя. «Сонейка» мае за аснову цыганскі фальклор і з поспехам ідзе ў рэпертуары народнага ансамбля танца «Белая Русь». Малады пастаноўшчык

працуе ў Нацыянальным цэнтры мастацкай творчасці дзяцей і моладзі, і менавіта тут ён разам з Вольгай Скварцовай згуртаваў свой тэатр сучаснай харэаграфіі «D.O.Z.SK.I». У асяродку ведаюць, як важна не страціць узровень майстэрства і пастаянна трымацца ў форме, таму Дзмітрый пастаянна бярэ ўрокі па тэхніцы, кампазіцыі і імправізацыі ў вядучых харэографаву свету, у школе сучаснага танца «ЦЕХ» (Масква), дзе вучыўся ў Джэрэмі Нэльсана, Іланіта Тэдмара, Генры Монтэса.

*Вольга Скварцова.* Адна з кіраўнікоў тэатра. Закончыла БАМ, актрыса драмы і кіно. Выкладала ў акадэміі кантактную імправізацыю, «Contemporary dance» ў дачыненні да прафесіі акцёра. Паставіла са студэнтамі спектакль «Дах» («Крыша»), які доўгі час іграўся як самастойны праект. З'яўляецца тэатральным харэографам. Працавала ў пастаноўках мюзікла «Опера нішых» паводле Б. Брэхта, сумесна з Дз. Залескім рабіла харэаграфію ў спектаклі М. Дабраўлянскай «Войцэк», у мюзікле «Вестсайдская гісторыя». Актрыса НАТ імя Янкі Купалы. З тэатрам «D.O.Z.SK.I» паставіла спектаклі «Зіма», «Мухі на сонцы», «У даліне долі», «Камень. Нажніцы. Папера», «Homosapiens», «Low Frequency».

*Кацярына Квяткоўская.* У тэатры з 2005 года. Мастацтвазнаўца, педагог. Дае ўрокі contemporary dance для прафесійных і непрафесійных танцоўшчыкаў. З самастойнай пастаноўкай «Очертание неизбежности» была адзначана на IFMC за выканаўчае майстэрства.

*Кацярына Шчэнава.* У тэатры з 2006 года. Кандыдат ў майстры спорту па мастацкай гімнастыцы сярод юніёраў. Дае ўрокі харэаграфіі і гімнастыкі дзецям.

*Філіп Мазураў.* У тэатры з 2005 года. Прымае ўдзел у шматлікіх танцавальных праектах, выступае таксама як мадэль у прэстыжных паказах, выкладае харэаграфію ў малодшых класах.

*Арына Залеская.* У тэатры з 2005 года. Педагог (выкладчык тэорыі і гісторыі танца). Танцоўшчыца і рэпетытар. Балетмайстар танцавальнай групы аркестра М. Фінберга. Сааўтар-пастаноўшчык тэатра.

*Андрэй Дзмітрыеў, Андрэй Тарасаў, Аляксандр Старуноў* (перышыя двое — з 2006 года, трэці — з 2007 года ў тэатры). Заканчваюць БДУІР (інжынеры па інфармацыйных тэхналогіях). Пачыналі у падрыхтоўчай групе ў В. Скварцовай, а потым былі прынятыя ў асноўны склад пасля ўдзелу ў спектаклі «Зрелость». Андрэй Дзмітрыеў выступаў як танцор у міжнародным праекце з берлінскім тэатрам «Chasqui». Аляксандр Старуноў трапіў у асноўны склад пасля ўдзелу ў пастаноўцы «Homosapiens».

*Сяргей Скірук.* У тэатры з 2008 года. Закончыў лінгвістычны факультэт БДУ. Прызёр фестывалю ў вулічных танцах (брэйкданс). У асноўным складзе пасля ўдзелу ў спектаклі «Homosapiens».

*Аляксандра Чапенка і Карына Аркофул.* У тэатры з 2010 года пасля ўдзелу ў спектаклі «Мухі на сонцы». Карына Аркофул — кандыдыт ў майстры спорту па мастацкай гімнастыцы, фотамадэль.

Узнагароды і выступленні тэатра «D.O.Z.SK.I»:

— 13 Міжнародны тэатральны фестываль «Белая Вежа» (Брэст, 2008) — спецыяльны дыплом «За поіскі пластычнага языка».

— IFMC (Віцебск, 2008) — 1 прэмія ў намінацыі «Аднаактовы балет».

— Фестываль расійскіх тэатраў танца ЦЕХ–2008 (Масква, 2008).

— Міжнародны фестываль мастацтваў «ArtВясна» (Кіеў, 2008) — 1 месца.

— 9 Міжнародны фестываль «Чатыры элементы» (Масква-Авіньён, 2009) — пяць прэмій.

— IFMC (Віцебск, 2009) — Галоўная прэмія журы ў намінацыі «Лепшая пастаноўка», прэмія крытыкаў «За цэласнасць і гарманічнасць» — за пастаноўку «Камень, нажніцы, папера».

— Выступленне ў межах пазаконкурснай праграмы 16-й Нацыянальнай тэатральнай прэміі і фестывалю «Залатая маска» (Масква, 2010), дзе ўпершыню была прадстаўлена сучасная беларуская харэаграфія.

— 6 фестываль еўрапейскіх тэатраў танца «ZAWIROWANIA» (Варшава, 2010).

— Міжнародны форум-выстаўка «Internationale tanzmesse NRW» (Дзюссельдорф, 2010).

— Сольны канцэрт у Вялікім тэатры — Нацыянальная опера «Teatr Wielki — Opera Narodowa» (Варшава, 2010).

— 1 міжнародны конкурс сучаснага харэаграфічнага мастацтва (Львоў, 2010) — 1 месца ў намінацыі «Мадэрн-танец. Дуэт» і 1 месца ў намінацыі «Мадэрн-танец. Малая група».

— IFMC (Віцебск, 2010) — 1 прэмія ў намінацыі «мініяцюра», Прэмія імя Яўгенія Панфілава Дзмітрыю Залескаму як лепшаму харэографу міжнароднага конкурсу 2010 года.

**Заклучэнне.** Постмадэрнісцкая канструкцыя аналізу з’яўляецца адной з актуальных у сучасным мастацтвазнаўстве. Асабліва значнай яна аказваецца ў сітуацыі пісьмовага аналізу тых твораў, якія найбольш цяжка зафіксаваць на паперы. У першую чаргу гэта тычыцца пластычнага тэатра. Даследаванне складаецца са шматлікіх элементаў, спалучэнне якіх дазваляе стварыць цэласную карціну і ўключыць чытача ў актыўную працу па асэнсаванні дзейнасці калектыву.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971.

*Паступіла ў рэдакцыю 15.09.2011 г.*

УДК 37.013.8:39+37.036

## Прыроднае ўздзеянне як умова рэалізацыі традыцый эстэтычнага выхавання ў беларускай народнай педагогіцы (канец XIX — пачатак XX стагоддзя)

© Тубалец С. Р.

*Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Маішэрава», Віцебск*

*Аўтар артыкула прапануе апісанне і аналіз прыроднага ўздзеяння як умовы рэалізацыі традыцый эстэтычнага выхавання ў беларускай народнай педагогіцы канца XIX — пачатку XX стагоддзя, прасочвае ўздзеянне прыроднага наваколля на творчую дзейнасць беларусаў. Прыярытэтнай задачай дзяржаўнай палітыкі і актуальным запатрабаваннем сучаснага соцыуму з'яўляецца зварот да народнай спадчыны. Выхаванне гарманічнай асобы адбываецца праз развіццё крэатыўнага пачатку ў чалавеку. Адзін з накірункаў такога выхавання — эстэтычны на аснове рэалізацыі традыцый народнай педагогікі. У гэтым накірунку асабліва надзённым з'яўляецца этнапедагагічны кантэкст працэсу эстэтычнага выхавання.*

*Адзначаецца, што развіццё беларусаў як нацыі суправаджалася эстэтычнай ацэнкай праяў прыроды, і гэта знайшло свой адбітак у народным мастацтве. Паказана, як успрыняцце і перажыванне прыгажосці прыроды суадносіцца з ідэаламі і нормамаі соцыуму, з уяўленнямі аб гармоніі падзей. Прасочваецца імкненне беларуса прывесці ў суладдзе асабісты побыт з гармоніяй наваколля, звяртаецца ўвага на персаніфікацыю асяродку і прыродных з'яў у духоўнай спадчыне народа.*

**Ключавыя словы:** прырода, прыроднае ўздзеянне, прыгажосць навакольнага свету, эстэтычнае выхаванне, беларуская народная педагогіка, традыцыі эстэтычнага выхавання.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 144–150)

## Nature impact as condition of the implementation of the traditions of esthetic training in Belarusian folk education (late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries)

© Tubalets S. R.

*Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

*The author proposes the description and analysis of nature impact as condition of the implementation of traditions of esthetic training in Belarusian folk education (late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries). He traces the impact of natural environment on the creative activity of Belarusians. The primary task of state policy as well as topical requirement of modern society is addressing folk heritage. Bringing up a harmonious personality takes place through the development of the creative beginning of the human. One of the directions of this upbringing is esthetic on the basis of the implementation of the traditions of folk education. In this direction most topical is ethnopedagogical context of the process of esthetic education.*

*It is stated that the development of Belarusians as a nation was accompanied by esthetic evaluation of natural phenomena and this found its trace in folk art. It is pointed out that the perception and feeling the beauty corresponds the ideals and norms of the society, the image of the harmony of events. Striving of Belarusians to correlate personal experience and the harmony of the environment is noted; attention is paid to the personification of the environment and natural phenomena in the spiritual heritage of the nation.*

**Key words:** nature, nature impact, beauty of surrounding world, esthetic education, Belarusian folk education, traditions of esthetic education.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 144–150)

---

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: svetla237@rambler.ru — С. Р. Тубалец

---

**П**рыярытэтнай задачай дзяржаўнай палітыкі і надзённай патрэбнасцю сучаснага грамадства з'яўляецца зварот да народнай спадчыны. Сёння прагрэсіўныя сілы грамадства імкнуцца фарміраваць гарманічную асобу, што магчыма праз развіццё творчага пачатку чалавека. Адзін з накірункаў такога шляху — эстэтычнае выхаванне, асабліва на падставе рэалізацыі традыцый народнай педагогікі. Мы бачым надзённую неабходнасць этнапедагагічнага, гістарычнага аналізу здзяйснення працэсу эстэтычнага выхавання асобы ў традыцыйнай беларускай педагогіцы, увядзення іх у практыку.

Эстэтычнае выхаванне рыхтуе асобу да найбольш аптымальнага і адэкватнага пачуццёва-эмацыянальнага і інтэлектуальнага ўключэння, да якаснага ўваходу ў рэальнае жыццё свайго грамадства. У той жа час прагназуемае змяненне кліматычных умоў на Зямлі патрабуе больш ашчадных і ўважлівых адносін да прыроды, разгляду яе як найвялікшай каштоўнасці, павелічэння ўвагі да магчымасці выкарыстання яе патэнцыялу ў выхаваўчых працэсах.

Мэта артыкула — раскрыццё прыроднага ўздзеяння як рэалізацыі традыцый эстэтычнага выхавання ў беларускай народнай педагогіцы (канца XIX — пачатку XX стагоддзя) для актывізацыі традыцый у сучаснай выхаваўчай практыцы.

Аб'ект даследавання: беларуская народная педагогіка. Прадмет даследавання: асноўныя ўмовы здзяйснення (рэалізацыі) эстэтычнага выхавання ў народнай педагогіцы канца XIX — пачатку XX стагоддзя (што абумоўлена найбольшай распаўсюджанасцю ў дадзены перыяд традыцый беларускай педагогікі ў жыцці беларускага сялянства). Даследаванне выканана з выкарыстаннем комплексу узаемадапаўняльных метадаў: апісальна-аналітычнага, параўнальна-гістарычнага, а таксама гісторыка-педагагічнага аналізу, навукова-даследчых прыёмаў (інтэрпрэтацыя, супастаўленне, сістэматызацыя).

**Асаблівасці беларускай народнай педагогікі.** На эстэтычнае выхаванне ў беларускай народнай педагогіцы істотна паўплывалі шэраг умоў: агульнасць, калектыўнасць выхаваўчага ўздзеяння; пераемнасць з іншымі накірункамі выхавання; паслядоўнасць выхаваўчага працэсу; рацыянальнае выкарыстанне сродкаў і метадаў народнай педагогікі; цікавасць і любоў народа да прыгажосці; эстэтычныя здольнасці, эмацыянальная чуласць прадстаўнікоў суполкі; улік узроставых асаблівасцей у выхаванні і г. д.

Сярод іх асноўнымі з'яўляюцца: прыроднае ўздзеянне; выхаванне ў працы; выкарыстанне патэнцыялу народнай творчасці; распаўсюджванне ў паўсядзённым жыцці беларуса трыяды: мары, народныя вераванні, успаміны (інтэнсіфікатары маральна-эстэтычнага жыцця).

Засяродзім увагу на асаблівасцях прыроднага ўздзеяння як адной з галоўных умоў, што аказала найбольшы ўплыў на эстэтычнае выхаванне ў беларускай народнай педагогіцы.

Прырода развіваецца па сваіх законах, якія паступова адкрываюцца чалавеку ў працэсе іх пазнання, творчасці. Прырода як аб'ект эстэтычных адносін выклікае эстэтычныя перажыванні, найбольш зразумелыя і блізкія чалавеку. Аднак самі па сабе прыродныя з'явы ці рэчы не выступаюць прыгожымі ці непрыгожымі. Іх фізічныя характарыстыкі спрадвечна ўтрымліваюць магчымасць уплываць на асобу колерам, гукам, формай, але ўсіх натуральных уласцівасцей недастаткова дзеля таго, каб гаварыць аб іх эстэтычнай каштоўнасці. Неабходна, каб чалавек за своё іх матэрыяльна і духоўна. Мы згодны з меркаваннем філосафа А. А. Радугіна пра тое, што «толькі ўключэнне прыродных рэчаў і з'яў у грамадскую практыку здольна надаць ім уласна чалавечы змест, той асаблівы сэнс і пачуцці, якія і складаюць аснову эстэтычных адносін» [11, с. 138].

Прыродная прыгажосць адкрываецца чалавеку паступова, праз уздзеянне як на

прадметы, так і на з'явы прыроды. Разуменне, асэнсаванне чалавекам эстэтычных праяў прыроды перарастае ў жаданне жыць па законах прыгажосці, ствараць яе і берагчы, а назіранні за ёй вучаць мэтанакіраванасці і гармоніі. Г. Н. Волкаў даводзіць, што «прырода аказвае камбінаванае ўздзеянне на пачуцці, свядомасць, паводзіны чалавека» [3, с. 129], таму забяспечвае гарманічнае фарміраванне асобы. На аснове аналізу фальклорных матэрыялаў, дэкаратаўна-прыкладнога мастацтва мы адзначаем, што развіццё беларусаў як нацыі суправаджаецца эстэтычнай адзнакай праяў прыроды. Успрыняцце, перажыванне прыгажосці прыроды знітавана з ідэаламі і нормаў грамадства, што адлюстроўваюць уяўленні людзей аб гармоніі з'яў. Таму ўсё, што дапамагае прыродзе, разглядаецца як дабро, карысць, і наадварот.

**Этнакультурныя традыцыі.** Жыццё сялянства цесна звязана з прыродай, якая спецыфічна афарбоўвае звычаі, вераванні беларусаў. Так, этнакультурныя традыцыі фарміраваліся пад няспынным уздзеяннем прыроднага цыкла. Быт і праца сялян падпарадкаваны асаблівасцям наваколля. Беларус імкнецца суадносіць уласны быт з гармоніяй наваколля. Нямецкі вучоны, падарожнік А. Гумбальдт звяртаў увагу на сувязь ландшафту з матэрыяльным і духоўным жыццём чалавека. Сёння філосаф В. Ф. Мартынаў разглядае прыродную гармонію неад'емнай часткай духоўнага жыцця чалавека [5]. З другога боку, У. М. Конан вядзе размову аб сакралізацыі жыццядзейных сіл прыроды ў міфалогіі і ранніх формах рэлігіі [6], [7]. Сапраўды, звычаі, абрады, працоўная дзейнасць беларусаў — усё прыстасавана да айчынных прыродна-кліматыхных умоў, а гэта накладвае адбітак і на характар жыхароў. Шматлікія прыклады народнага мастацтва адлюстроўваюць адзінства насельніцтва з прыродай, яго залежнасць ад прыродна-сезонных цыклаў; прырода ўплывае на эмоцыі, фантазіі, дзейнасць людзей.

Істотная рыса народнай эстэтыкі — адзінства чалавека з прыродай. Беларус не толькі не супрацьпастаўляе сябе прыродзе, але нават не выдзяляе сябе з яе, бо цалкам залежыць ад яе. Гэтыя погляды замацаваны ў фальклорных тэкстах, вывучэнне якіх дазволіла філолагу В. А. Маславай сфармуляваць вывад, што чалавек адносіўся да прыроды па ўзоры адносін больш слабага да больш моцнага [8, с. 38]. Гэтым надавалася эстэтычная афарбоўка амаль усім прыродным з'явам. Ад бацькоў дзецям перадаваліся вобразныя назіранні, параўнанні, напоўненыя практычным і выхаваўчым сэнсам, эстэтычным пачуццём.

Да асаблівасцей прыроднага асяроддзя адносяцца ўяўленні прашчुरаў пра знешні воблік і характар багоў і дэманічных істот. Рэальнасць і міф пераплецены ў неверагодны свет, які падпарадкаваны законам прыгажосці і маралі. Даследчык беларускай міфалогіі У. А. Васілевіч звяртае ўвагу на шырокую распаўсюджанасць звышнатуральных гаспадароў прасторы. Ён дапамагае ўбачыць сувязь іх вобліку з мясцовасцю існавання, вызначыць эстэтычны сэнс выявы. Аўтар піша: «Багамі і дэманічнымі істотамі ў беларусаў некалі была напоўнена ўся навакольная прырода — ад зямельных нетраў да недасягальнага Космасу» [1, с. 1]. У залежнасці ад эстэтычнага ўспрыняцця прасторы можна знайсці розныя вонкавыя выявы іх апекуноў. Міфічныя вобразы народ ствараў паводле чалавечых якасцей, з адлюстраваннем добрага і благога, з дапамогай самых яркіх фарбаў. Напрыклад, Вадзяніцы «паўстаюць у выглядзе маладых дзяўчат з доўгімі распушчанымі валасамі, адзетыя як да шлюбу... Рухі іх павольныя і плаўныя, песні сумныя і працяглыя» [1, с. 78]. А вось Балотнік «страшэнны таўстун, зусім без вачэй, увесь у тоўстым слоі гразі, да якой наліплі ў беспарадку водарасці, мохавыя валокны, смаўжы, жукі і іншыя вадзяныя насякомыя» [1, с. 98].

Беларус жадае зрабіць свой свет больш асэнсаваным, добрым, гарманічным, знайсці

адухоўленасць у з’явах. Таму адбываецца персаніфікацыя асяроддзя і прыродных праёў. Чалавек узаемадзейнічае са звышнатуральнымі істотамі, якія амаль бесперапынна бяруць удзел у яго справах, дапамагаюць, перашкаджаюць, караюць. Адзін з галоўных вобразаў — Пярун. Ён «велічны, статны, высокага росту з чорнымі валасамі і доўгай залатой барадою. Седзячы на вогненнай калясніцы, ён раз’язджае па небе, узброены лукам і стрэламі. Яго грывотны лук — каменны молат, часам вясёлка. Яго стрэлы — маланкі» [1, с. 105]. Такім чынам, спалучэнне прыгожага і агіднага, жахлівага, смешнага, трагічнага, рамантычнага ў вобразах садзейнічае развіццю разнастайных эстэтычных пачуццяў у слухачоў.

З часоў язычніцтва ў народзе пакланяюцца прыродным з’явам. Гэта мае не толькі рытуальны сэнс — уміласцівіць багоў, дабіцца спагады, але і адыгрывае менавіта эстэтычную ролю — усвядоміць велічнасць, моц, прыгажосць прыроды, што з цягам часу адбіваецца ў народных казках, песнях, паданнях. Цікавы вобраз Палевіка, якога ў народзе ўяўлялі «маладым, статным, блакітнавокім хлопцам, абавязкова русавалосым, што, відаць, асацыявалася з золатам спелай нівы» [1, с. 47], ці сівым старым «у доўгай свіце, у лапцёх, з кіем у руках. Калі жыта ўродзіць, Палявік добры і вясёлы, калі не — злосны, незадаволены» [2, с. 360]. Пакланенне прыродзе і яе ўвасабленне замацавана ў культурах, абрадах, вераваннях, якія маюць больш ад мастацтва, чым ад рэлігіі. Менавіта беларускія багі з’яўляюцца паэтычнымі вобразамі, цудадзейнымі эстэтыка-выхаваўчымі сімваламі. Багіня прыгажосці Лада і яе муж бог Лад сімвалізуюць любоў, каханне, прыгажосць, вяселосць, шлюб, урадлівасць і асалоду [2]. Наогул, у міфалагічных уяўленнях пра прыгожае галоўнай з’яўляецца ідэя гармоніі, ладу, шлюбнай згоды. Багіні Жыва і Мора выглядаюць рознымі лікамі адной маці-прыроды, нясуць адбітак галоўных прыродных з’яў: нараджэння, росквіту, пладанашэння, паміран-

ня. Гэтыя выявы багінь знітоўваюць паняцці жыцця і смерці, добра і зла. Яшчэ адзін прыклад таму — яднанне ў адным боскім абліччы двух воблікаў, як гэта мае месца з Ярылам. Ён паўстае то прыгожым малайцом, моцным, прывабным, то непрыемным старым, які едзе на казле. Але і ў гэтым няма ніякай супярэчнасці, бо прырода адзіная ў сваёй шматвобразнасці, яна выступае сілай стварэння і разбурэння [1], [2]. Гэта яднанне ў жыцці эстэтычных катэгорый прыгожага і агіднага, узвышанага і нізкага.

Аналізуючы народны фальклор, В. А. Маслава робіць вывад, што «з міфаў выраслі казкі з іх фантастыкай» [8, с. 10]. В. Н. Сакольчык прыходзіць да падобнай высновы, што шмат народных казак з’яўляюцца пераказам, паэтычным перакладам старажытных абрадаў [9]. Найбольш старажытнымі лічацца тыя казкі, у якіх паўстае міфалагічнае светаўспрыманне народа. Гэта чарадзейныя казкі, дзе ўдзельнічаюць і ачалавечваюцца прыродныя стыхіі, дзе квітнеюць вядзьмарства і цуд. У казках выказана імкненне беларуса да дасканаласці і прыгажосці, у іх адлюстравана жыццё, мары аб справядлівым і прыгожым. У казцы чалавек раскрывае сваё разуменне эстэтычнага, адчувае жаданне дасканаласці ў жыцці. Аб тым жа разважае беларускі фалькларыст М. А. Янкоўскі [12], які лічыць, што народ-мастак стварае вобразы ў адпаведнасці як са сваёй эстэтыкай, так і сваімі мастацкімі ацэнкамі і ўяўленнямі. Імкненне да найвышэйшай прыгажосці адбілася ў шэрагу цудоўных казак. Абагаўленне прыроды, яе велічнасці гаворыць аб вялікай эстэтычнай значнасці, якой надзяляліся сонца, зямля, вада. Лічыцца і даводзіцца, што, валодаючы незвычайнымі, звышнатуральнымі якасцямі, яны могуць абараняць чалавека ад захворванняў, няшчасцяў, уплываць на яго далейшы лёс. У казцы «Андрэй — за ўсіх мудрэй» [10, с. 336] вобразу старэнькай сонцавай маці кланяецца Андрэй. Падобныя ўяўленні сустракаем і ў творы «Бацькаў дар» [10, с. 187]. У

ім відавочная сувязь казачных вобразаў з Радаўніцай, з уяўленнямі аб замагільным жыцці продкаў, якія пасля смерці нібы застаюцца абаронцамі жывых і нават распараджаюцца іх лёсам.

Даследчыца этнічных традыцый у духоўнай культуры беларусаў І. В. Казакова [4, с. 72] адзначае, што, суадносна з эстэтыкаміфалагічным светапоглядам беларусаў, ваду «пасля купання дзіцяці вылівалі пад тое дрэўца, якое саджалі бацькі нованароджанага ў гонар яго з'яўлення на свет. Пасля купання хлопчыка — пад дрэва, якое ў традыцыйнай народнай эстэтыцы лічылася сімвалам прыгажосці, доўгажыхарства (дуб, ясьень), а дзяўчынкі — пад яблыньку, вішню (каб, падобна на дрэўца, была прыгожай, мела шмат дзетак). Можа, ад гэтага пайшло ўяўленне «жывой вады», у процілегласць «мёртвай», якая забірае моц. Ваду пасля абмывання нябожчыка «вылівалі там, дзе ніхто не ходзіць і не свеціць сонца, каб яна не нарабіла шкоды» [4]. Вада ў беларусаў мела магічную моц, палягчала страты, супакойвала, жывіла, з яе пачыналася і ёю заканчвалася жыццё. У паэзіі народа, замовах, прыкметах функцыю гаючай вады выконвалі сляза або раса. Адсюль звароты да плачаў, да боскіх слёз, што гістарычна ўвязваецца са старажытнай магіяй і глыбокай павагай да вады.

Па народных уяўленнях, вада, зямля, паветра і агонь — асноўныя касмічныя стыхіі. Вада звязваецца з пачаткам стварэння Сусвету, дзе яна сімвалізуе Хаос. У вадзе жылі звышнатуральныя апекуны: Мокаш [1], [2] (даглядала калодзежы і наогул мокрыя месцы), жаночая пара Вялеса (мела дачыненне да рэк і крыніц). У свядомасці беларусаў вада — ачышчальны сродак, без якога немагчымы пераход чалавека з аднаго свету ў другі, немагчыма быць прынятым у кола грамады (рытуал хрышчэння немаўляці). Ачышчальна-пераходную ролю адыгрывае вада і ў вясельнай абраднасці. Перад адпраўкай у храм бацька з вядром вады павінен быў абысці вясель-

ны поезд, з вядром вады сустракалі маладых у вёсцы, а дома маладых вялі да калодзежа, дзе з аднаго вядра аблівалі ногі.

У народных абрадах вада выступае як сінонім здароўя: «Той, хто першы на Каляды прынясе вады, будзе здаравейшы за ўсіх цэлы год. Вада, прынесена на Каляды з укінутай у яе срэбранай манетай мела незвычайныя ачышчальныя і гаючыя ўласцівасці, асабліва для чысціні твару», для прыгажосці. Аднак трэба было «пільнавацца, каб пры ўмыванні на дол не ўпала ні кроплі, іначай увесь год будуць весціся блохі» [2, с. 58]. Вада садзейнічала сацыяльна-эстэтычным зменам чалавека.

Сярод унікальнага матэрыялу, амаль спецыяльна прызначанага для развіцця эстэтычных і мастацкіх пачуццяў (на гэта ўказваюць Н. С. Гілевіч, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў, У. М. Конан) значнае месца належыць казкам пра жывёл. Яны бяруць свой пачатак з сацыяльнага і духоўна-практычнага вопыту чалавека-сялянiна, чыя фантазія ідзе са звычайнага жыцця. Дзейныя асобы — заяц, ліса, воўк, сабака, кот, мядзведзь, певень — думаюць, адчуваюць, паводзяць сябе пачалавечы, навакольнае асяроддзе адэньваюць, як звычайныя людзі з такімі рознымі рысамі характару, як сквапнасць, хітрасць, баязлівасць, дурасць, лянота. Іх справы, адносіны пераконваюць у неабходнасці прыгожых учынкаў, думак, падводзяць да разумення эстэтычнага ідэалу. Мы падтрымліваем пазіцыю М. А. Янкоўскага ў тым, што гэтая група казак нібы спецыяльна прызначаецца для выхавання, мае мэтай не толькі абвастрыць розум, але і сфарміраваць густы, як эстэтычныя, мастацкія, так і сацыяльна-этычныя [12], развіць пачуццё камічнага. Дарэчы, адзначае У. М. Конан, смешнымі звяры выглядаюць толькі па аналогіі з чалавекам, чалавечым жыццём [7]. Надзеленыя чалавечымі рысамі, характарамі, яны прыцягваюць увагу, робяцца своеасаблівай прызмай поглядаў на жыццё. Наогул, эстэтычныя адносіны чалавека да жывёл, эстэтычная ацэнка шмат у чым вызначаецца

іх значнасцю ў жыцці асобы і грамадства. Бязлівы заяц і хітрая лісіца, дурны воўк і знаходлівы кот, працавіты конь і клапатлівая курка — вобразы, што ўзніклі на аснове яднання практычнай і прыроднай функцыі жывёл, садзейнічаюць эстэтыцы ўспрымання і адносін. Гэта сведчыць аб тым, што беларускія народныя казкі высвечваюць глыбіню эстэтычных уяўленняў народа, яго нязменнае імкненне да хараства, да яднання з прыродай. Стваральнікі казак з глыбокай павагай ставяцца да прыроды, вучацца ў яе і назіраюць за ёй.

Назіранні за навакольным асяроддзем, за надвор'ем прыводзяць да ўзнікнення прыкмет, прасякнутых пачуццём эстэтычнага: «Ранішняя раса — і добрая сляза: ёй лес умываецца, з ночкай развітаецца», «Мужыку лета — што святому рай», «Дзе летам кветак карагод, там і пчолы, там і мёд». У прыгажосці прыкмет адчуваецца подых замілавання прыродай, разуменне таго, што чалавек — яе дзіця, а яна — матухна, якая навучае, дае слухныя парады, якія трэба толькі пабачыць, пачуць, зразумець: «Не сей пшаніцу раней дубовага ліста, таму што ў маі браты-халады жывуць». Менавіта прыгажосць, па народным уяўленні, стварае асаблівую магію добра, што спрыяе жыццю. Прыкмета на 17 чэрвеня: «Калі ў гэты дзень вецер дзьме з мокрага месца (балота, возера) — чакай непагоды. Вецер — ён усё скажа, не пытайся, не падганяй. Ён пакуль даляцеў, сем рэк выпіў, сем чорных груганоў абагнаў, быццам сем лісточкаў, дрэвам згубленых». У такіх радках знітоўваюцца прыкметы, прымаўкі і народная каляндарна-абрадавая паэзія.

На тэрыторыі Беларусі шырока распаўсюджаны замовы, пабудаваныя на ўсхваленні прыгожага, на паэтычных закліках да прыроды, да яе праяў з мэтай схіліць на свой бок, папрасіць дапамогі. Даследчыкі сыходзяцца ў тым, што замовы — помнікі эстэтычна-эмацыянальнай мастацкай мовы беларуса — і іх нараджэнне звязаны з верай у неабходнасць з дапамогай слова, магічнага дзеян-

ня ператварыць жаданне ў рэальнасць. Паказальна, згодна У. Лобачу, што «ў другой палове XX ст. у беларускай вёсцы ўсе асноўныя віды замоў працягвалі бытаваць, не страціўшы свайго функцыянальнага прызначэння» [2, с. 180]. Лекавыя асаблівасці тэксту павінны праяўляцца ў найбольш рамантычныя гадзіны сутак — на ранішняй і вячэрняй зары. Звычайная справа для беларуса — уставаць на світанні і глядзець на ўсход, каб даведацца, які чакае яго дзень. Такім чынам, кожная раніца пачыналася з вітання з зарой, і кожны дзень чалавек з ёй развітваўся. «Зараніца, ясна-царыца», «божжа памачніца», «красная дзявіца» — з дапамогай эпітэтаў ствараецца вобраз памочніцы Бога, што здатная прыслухоўвацца да просьбаў людзей. Па сваім эмацыянальна-эстэтычным настроі замовы нагадваюць вершы ў прозе.

Аб духоўнай сувязі працаўніка са светам прыроды, аб ушанаванні яе жывых і нежывых прадметаў і з'яў сведчыць старажытная каляндарна-абрадавая песня. У ёй прасочваюцца змены ў працы селяніна адпаведна з сезонамі года. Г. Н. Волкаў указвае: «Песні садзейнічаюць эстэтычнаму, маральнаму выхаванню і непасрэдна (дзеяннем, справай, прадстаўленнем магчымасці практыкавацца), і апасродкавана (праз задачы і значэнне той ці іншай галіны выхавання ў агульным працэсе развіцця і фарміравання асобы» [3, с. 105]. Пра што б ні спяваў беларус, на яго нязменна ўплывае прыгожае ў прыродзе — выток эстэтычнай асалоды чалавека. З яе вынікаюць паэтычныя праўнанні, метафары, гэта ўзор для творчых праяў чалавека. Прырода натхняе народных майстроў на аздабленне сваіх вырабаў. Напрыклад, на прасніцах выразалі круг-разетку з прамянямі, што сімвалізавала сонца. Шэраг маленькіх разетак вобразна адбівалі яго сутачны рух па небасхіле.

Пад уплывам прыроднага наваколля ў беларускім дойлідстве склаўся своеасаблівы эстэтыка-прагматычны падыход. Так, выбар месца для жылля асацыятыўна звязваецца

з вобразамі дабрабыту і шчасця, таму перавага аддаецца раней абжытым мясцінам ці тым, дзе любіць адпачываць рагатая жывёла, жывыя істоты — сімвалы хатняга дабрабыту. Селяніну-беларусу важныя не толькі ўрадлівасць глебы, экалагічны стан, але і эстэтычны аспект у пошуках месца для хаты, матэрыялаў для яе пабудовы. Дрэвы для хаты выбіраюцца з ліку тых, з якіх ніколі не дабывалі смалу-жывіцу, не выкарыстоўваюцца сухастой ці зваленыя бурай дрэвы. Існуе патрабаванне секчы лес на зыходзе зімы — у пачатку вясны, што сімвалічна звязваецца з абуджэннем жыцця. Такім чынам, смерць і хвароба, зло вобразна сімвалізуюцца з непрыгожым, проціпастаўляюцца жывому і гарманічнаму [1], [2].

У гэтых традыцыях увасобіліся адносіны чалавека да сваёй зямлі, да малой радзімы, якая наканавана лёсам, і да сябе як неад’емнай часткі прыроды, з якой трэба жыць поруч у згодзе і гармоніі. Прырода і яе з’явы паспрыялі ўзнікненню пачуцця прыгожага, высокай унутранай культуры, эстэтычнага густу беларуса. З уласцівага продкам пачуцця адзінства з прыродай узнікае найвышэйшая прыгажосць чалавечай душы, што замацавана ў традыцыйнай культуры народа, якая, у сваю чаргу, дапамагла сфарміраваць своеасаблівую нацыю з высакаразвітай матэрыяльнай і духоўнай культурай.

**Заклучэнне.** Беларус заўсёды адчуваў адзінства з навакольнай прыродай. Падзярджэннем гэтаму з’яўляецца традыцыйная культура народа, праз якую сфарміравалася самабытная нацыя з непаўторнай матэрыяльнай і духоўнай культурай. Беларус спрадвеку праз спасціжэнне эстэтычнага ў прыродзе імкнецца да жыцця па законах прыгажосці. эстэтычным імператывам становіцца

разуменне дабра, карысці, прыгажосці таго, што дапамагае чалавеку і прыродзе. Пакланенне прыродзе, яе адухаўленне замацавана ў міфалогіі, культых, абрадах, вераваннях. Казкі, песні, загадкі, замовы, утылітарна-практычная дзейнасць — усё падпарадкавана навакольнаму асяроддзю, прыроднаму ўздзеянню.

Вышэйзгаданае патрабуе актыўнага ўвядзення ў працэс эстэтычнага выхавання сучаснай дасканалай асобы лепшых традыцый народнай педагогікі, у прыватнасці, праз актуалізацыю прыроднага ўздзеяння.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: дапаможнік / уклад. У. А. Васілевіч. — Мінск: Універсітэцкае, 2001. — 208 с.
2. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш]; склад. І. Клімковіч. — Мінск: Беларусь, 2006. — 599 с.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогіка / Г. Н. Волков. — М.: Академия, 2000. — 220 с.
4. Казакова, І. В. Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў / І. В. Казакова. — Мінск: Універсітэцкае, 1995. — 151 с.
5. Мартынов, В. Ф. Філасофія красоты / В. Ф. Мартынов. — Мінск: ТетраСистемс, 1999. — 336 с.
6. Конан, У. М. Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі: у 3 т. / У. М. Конан. — Мінск: Бел. навука, 2010. — Т. 1. Хст — 1905 г. — 439 с.
7. Конан, У. М. Фальклор як мастацкая сістэма і яго актуалізацыя ў адукацыі / У. М. Конан // Адукацыя і выхаванне. — 2008. — № 7. — С. 60–66.
8. Маслова, В. А. Преданья старыны глыбокай в зеркале языка / В. А. Маслова. — Мінск: Пейто, 1997. — 128 с.
9. Сокольчык, В. Н. Славянское язычество: от религии к эстетике / В. Н. Сокольчык // Гуманитарно-экономический вестник. — 1996. — № 3. — С. 51–56.
10. У трыдзевятым царстве: бел. нар. казкі / уклад. У. К. Касько, А. С. Фядосік. — Мінск: Універсітэцкае, 1995. — 431 с.
11. Эстетика: учеб. пособие для вузов / науч. ред. А. А. Радугин. — М.: Центр, 1998. — 240 с.
12. Янкоўскі, М. А. Паэтыка беларускай народнай прозы / М. А. Янкоўскі. — Мінск: Выш. школа, 1983. — 271 с.

*Паступіла ў рэдакцыю 15.09.2011 г.*

## Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала — «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

### Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
  - индекс УДК;
  - название статьи;
  - фамилия и инициалы автора (авторов);
  - организация, которую он (они) представляет;
  - введение;
  - раздел «Основная часть»;
  - заключение;
  - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит индексировать статью.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы с указанием их новизны и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1–2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Количество рисунков не должно превышать трех. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Фотографии в печать не

- 
- 
- принимаются. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка — 0,5 см; поля: сверху — 2,5 см, снизу — 2,5 см, слева — 2 см, справа — 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
  10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должны соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
  11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета ([nauka@vsu.by](mailto:nauka@vsu.by)).
  12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
    - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
    - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
    - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
    - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
    - экспертное заключение о возможности публикации материалов к печати.
  13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
  14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

## Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

### Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
  - UDK index;
  - title of the article;
  - name and initial of the author (authors);
  - institution he (she) represents;
  - introduction;
  - main part;
  - conclusion;
  - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph — 0,5 cm; margins: top — 2,5 cm, bottom — 2,5 cm, left — 2 cm, right — 2 cm.

9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is `наука@vsu.by`).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
  - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
  - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
  - author’s home address, telephone number, e-mail address;
  - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
  - expert conclusion on the feasibility of the publication.
13. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn’t mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

---

Для оформления обложки использована работа Л. В. Кулененок.

Издатель и полиграфическое исполнение — учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/0494385 от 16.03.2009 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.