ISSN 2222-8853

ИК

искусство и культура

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2(10) 2013

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2013 № 2(10)

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. Альхименок (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Р. М. Басс, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин, А. А. Ковалев, Т. В. Котович (*ответственный за раздел «Культурология»*), В. В. Куленок, 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, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

Редакционный совет:
Наталья Владимирова (Украина, Киев), Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург), Александр Демченко (Россия, Саратов), Нина Мазур (Германия, Ганновер), Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж), Томаш Милковски (Польша, Варшава), Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев), Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси), Эрика Фаччоли (Италия, Болонья), Олег Ильницкий (Канада, Едингтон)

Журнал «Искусство и культура» включен в Перечень научных изданий Республики Беларусь для опубликования результатов диссертационных исследований по искусствоведению, культурологической и педагогической (педагогические проблемы в сфере культуры и искусства) отраслям науки

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
http://www.vsu.by

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JORNAL
«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, 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, M. L. Tsybulski (r*esponsible 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), Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi), Erika Fachcholi (Italy, Bologna), Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

Journal «Art and Culture» is included in the List of scientific publications of Belarus for publication of the results of dissertation research jn Art Criticism, Culturology and pedagogical (pedagogical problems in the field of Art and Culture) fields of science

Edition address:
Educational Establishment
«Vitebsk State University
named after P. M. Masherov»
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (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 10.06.2013 г. Формат 60 x 84 $^{1}/_{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,28. Уч.-изд. л. 15,17. Тираж 100 экз. Заказ 93.

© Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», 2013

Оглавление

Искусствоведение

Цыбульскі М. Л. Сучаснае мастацтва: у пошуку параметраў актуальнасці 6

Медвецкий С. В. Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития 12

Пономаренко М. В. Особенности акварельной и масляной живописи в портретных произведениях Анатолия Петрицкого 21

Харэўскі С. В. Творчая спадчына архітэктара Івана Жалтоўскага 25

Кривенькая Е. С. Комическое и смеховая культура в карикатуре 32

Котович Т. В. I Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «CHELoBEK театра» в г. Челябинске 38

Не Ци. Проблема синтеза традиционной и европейской живописи в китайском изобразительном искусстве в период нового Китая 63

Культурология

Мартынов В. Ф. Проблема типологии культур: между Западом и Востоком 72

Усовская Э. А. Культура нивелированного массового сознания: К. Ясперс и постмодернистский критицизм 81

Кнатько Ю. И. Концептуальные подходы к исследованию трансформации культуры 85

Жылко У. А. Парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства першай паловы XIX ст. 97

Вуглік І. Р. Да праблемы гістарычнай семантыкі культу плоднасці ў старажытнай Беларусі 109

Contents

Art History

Tsybulski M. L. Contemporary Art: in the Search of Parameters of Currency 6

Medvetski S. V. Belarusian XXth Century Painting. Tendencies and Features of Development 12

Ponomarenko M. V. Peculiarities of Watercolor and Oil Painting in the Portrait by Anatoly Petritsky 21

Khareusky S. V. Artistic Heritage of Architect Ivan Zhaltousky 25

Kryvenkaya E. S. The Comic and Laugh Culture in Caricature 32

Kotovich T. V. I International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «CHELoVEK of the theater» in Chelyabinsk 38

Ne Tsi. Problem of Synthesis of Traditional and European Painting in Chinese Fine Art in the Period of New China 63

Cultural Studies

Martynov V. F. Problem of Typology of Cultures: Between the West and the East 72

Usovskaya E. A. Culture of Leveled Mass Consciousness: K. Jaspers and Post-Modernist Criticism 81

Knatco Y. I. Conceptual Approaches to the Study of Cultural Transformation 85

Zhilko U. A. Paradigms of the Cultural and Social Development of the Belarusian Society in the First Half of the XIX-th Century 97

Vuhlik I. R. Problem in ancient Belarusian historical semantics of the fertility cult 109

Педагогика

Мойсейчук С. Б. Программно-средовой подход к психолого-педагогическому сопровождению образовательного процесса 116

Гажевская Т. С. Формирование эстетического восприятия духовной хоровой музыки у молодежи (на примере литургического хорового коллектива) 121

Пискун Н. Д. Теория и практика арт-терапии: методологические основания междисциплинарного подхода ... 127

Pedagogics

Moiseichuk S. B. Program and Environment Approach to Psychological and Pedagogical Accompaniment of Education Process 116

Gazhevskaja T. S. Forming of Esthetic Perception of Youth by Means of Choral Art (on the example of liturgical chorus) 121

Piskun N. D. Teoeory and Practice of Art Therapy: Methodological Bases of Interdisciplinary Approach 127

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.036(476)

Сучаснае мастацтва: у пошуку параметраў актуальнасці

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

У сучасным мастацтве скіраванасць на інавацыяванасць творчасці нярэдка пазначана імкненнем да актуальнасці. І відавочна, што поле актуальнага мастацтва ў апошнія дзесяцігоддзі моцна пашырылася. Пры гэтым словазлучэнне «актуальнае мастацтва» нярэдка вымаўляюць з асаблівай прэтэнзіяй, уяўляючы пад ім такую творчую практыку, якая апярэджвае ўсе іншыя, з'яўляецца вядучым авангардам на авансцэне сусветнага мастацкага працэсу.

Паколькі дыяпазон характарыстык, дадзеных актуальнаму мастацтву яго даследчыкамі і сучаснікамі, даволі шырокі, у артыкуле ўдакладняецца яго сутнасць. Актуальнасць падаецца як адметная рыса, уласцівая любому вялікаму і сапраўднаму мастацтву. Пры гэтым мастацкі твор уяўляе сабою невытлумачальны феномен сімбіёзу вострай актуальнасці і пазачасавай метафізічнай глыбіні.

Аўтар звяртаецца да этымалогіі слова і першаснай сутнасці паняцця «актуальнае», разглядае яго сучасныя значэнні. Актуальнае разглядаецца аўтарам як своеасаблівая творчая прастора, у якой існуюць і працуюць свае законы, як сукупнасць найноўшых мастацкіх практык. Актуальнае ў дачыненні да мастацтва ў артыкуле падаецца як імкненне быць на піку мастацкасці, як характарыстыка ўсяго наватарскага, найноўшага, што раней не існавала, што датычыцца ідэй, мастацкіх сродкаў, тэхнік і прыёмаў. Разглядаюцца адносіны да актуальнасці і ў беларускім мастацтве.

Ключавыя словы: *мастацтва, сучаснае, актуальнае, беларускае.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 6-11)

Contemporary Art: in the Search of Parameters of Currency

Tsybulski M. L.
Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

In contemporary art direction to innovative creativity is often marked by the drive for currency. Evidently the field of current art in recent decades has greatly increased. At the same time the word combination «current art»is often pronounced pretentiously, implying such artistic practice, which outstrips all others, is the vanguard of world art process.

Since the range of characteristics given to current art by its researchers and contemporaries is quite wide, the article considers its essence. Currency is presented as distinct feature typical of any great and real art. A work of art, at the same time, is an unexplained phenomenon of the unity of urgent currency and eternal metaphysical depth.

The author turns to the etimology of the word and original sence of the notion of the current, considers its modern meaning. The current is considered by the author as special creative space in which its own laws exist and operate, as unity of newest artistic practices. The current concerning art is presented in the article as desire to be at the peak of art, as characteristic of all progressive, newest, which did not exist before, concerning ideas, artistic means and techniques. Attitude to the current in Belarusian art is also considered.

Key words: *art, the contemporary, the current, Belarusian.*

(Art and Culture. — 2013 — № 2(10). — P. 6-11)

Сапраўдны сучасны творца заўжды адчувае жах перад усім наіўным ці банальным, не баіцца супрацьстаяць правілам і канонам, традыцыі і нават вялікаму АРХІВУ МАСТАЦТВА. Скіраванасць на інавацыяванасць творчасці, закладпачанасць сваёй адметнасцю і нават унікальнасцю да таго ж нярэдка пазнача-

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

на імкненнем да актуальнасці. Пры гэтым словазлучэнне «актуальнае мастацтва» часам вымаўляюць з асаблівай прэтэнзіяй: уяўляючы пад ім мастацтва самай перадавой тэндэнцыі, канегеніяльнае, адэкватнае ідэйна-эстэтычным перадумовам гістарычнага моманту, інакш кажучы, такую творчую практыку, якая апярэджвае ўсе іншыя, з'яўляецца вядучым авангардам на авансцэне сусветнага мастацткага працэсу, як адзначаў расійскі мастацтвазнаўца Нікіта Махаў.

Поле актуальнага мастацтва ў апошнія дзесяцігоддзі відавочна моцна пашырылася. «Такога ціску «актуальнага» не было ні ў перыяд Другой сусветнай вайны, ні пасля. Яно (актуальнае мастацтва. – *М. Ц.*) паўстала ў канцы 80-х – пачатку 90-х і сёння стала татальным» [1].

Мэта артыкула – удакладненне сутнасці паняцця «актуальнае мастацтва», разгляд асноўных асаблівасцей праяўлення «актуальнасці» ў творах сучаснага мастацтва, аналіз узаемадачыненняў праблем «актуальнага мастацтва» і нацыянальнага кантэксту.

На самой справе дыяпазон характарыстык, дадзеных актуальнаму мастацтву яго даследчыкамі і сучаснікамі, даволі шырокі. Адны аўтары лічаць яго правакацыйным, эксперыментальным, нават выпадковым і называюць актуальнасць «агрэсіўнай», «дурной», пазбаўленай інтарэсу публікі [2], хваробай [3] і чарговым міфам [4]. Ці не асноўны аргумент падобных аналітыкаў такі: сапраўднае мастацтва не бывае «актуальным», бо гэта не газетны фельетон [5]. Радзей можна пачуць нейкія пазітыўныя водгукі пра высокі мастацкі ўзровень «актуальнага мастацтва» ці яго стылістычную адметнасць... Прычына такой рознагалосіцы ў відавочнай скампраментаванасці паняцця актуальнага як некаторымі тэарэтыкамі, мастацтвазнаўцамі, так і арт-менеджарамі, галерыстамі і нават мастакамі. Безумоўна, як і ўсе мастацкія практыкі, якасць актуальнага мастацта зусім не аднолькавая. І, гледзячы на асобныя творы, сапраўды немагчыма не пагадзіцца з тым, што актуальнае мастацтва часам ператвараецца «ў маркотнае і млявае ўяўленне, удзельнікі якога пераследуюць толькі нейкія ўнутраныя мэты, а замест разбурэння стэрэатыпаў – ствараюць свае ўласныя» [4]. А самае галоўнае – дэманструюць поўную адсутнасць арыгінальных ідэй.

І разам з тым відавочна, што АКТУАЛЬНАСЦЬ, ЯК АДМЕТНАЯ РЫСА, УЛАСЦІВА ЛЮБОМУ ВЯЛІКАМУ І САПРАЎДНАМУ МАСТАЦТВУ, а сам твор уяўляе сабою невытлумачальны феномен сімбіёзу вострай актуальнасці і пазачасавай метафізічнай глыбіні. «Тым не менш суадносіны гэтых двух складнікаў у кожным творы розныя, і менавіта яны, перавага ці нават абсалютнае дамінаванне аднаго складніка над іншым шмат у чым вызначае працягласць жыцця твора» [6]. Менавіта таму паняцце актуальнасці не адмаўляе нават мастацтва сакральнае, царкоўнае [7].

Але звернемся да этымалогіі слова і першаснай сутнасці паняцця «актуальны», якое (у перакладзе з лацінскай мовы – дзейны) тлумачыцца большасцю слоўнікаў як нешта важнае, надзённае, істотнае для цяперашняга часу, для дадзенага моманту, своечасовае. Філасофскі энцыклапедычны слоўнік (2010 г. выдання) падае тэрмін «актуальны» як дзейсны, сучасны, які мае дачыненне да непасрэдных інтарэсаў асобы, надзённы.

Паняцці «актуальнае мастацтва», «актуальны мастак» з'явіліся па ініцыятыве саміх удзельнікаў сучаснага мастацкага працэсу з мэтай супрацьпастаўлення традыцыйным формам мастацтва.

Пакінем убаку вызначэнне актуальнасці прыгожага ці цудоўнага, пра што выдатна напісана ў кнізе Г. Гадамера (Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991). Паколькі сёння, здаецца, ужо ўсім зразумела, што стварэнне эталонаў цудоўнага і вечнага не з'яўляецца задачай сучаснага мастацтва, і звернемся да іншых прыкмет актуальнасці.

На наш погляд, у дачыненні да выяўленчага мастацтва актуальнае варта ўспрымаць як імкненне быць на піку мастацкасці, як характарыстыку ўсяго наватарскага, найноўшага, што раней не існавала. Гэта датычыцца ідэй, мастацкіх сродкаў, тэхнік, прыёмаў і г. д. Актуальнае, такім чынам, уяўляе сабой своеасаблівую творчую прастору, у якой існуюць і працуюць свае законы.

Актуальны твор – гэта маментальная, магчыма, часам нават глыбока неадрэфлексаваная рэакцыя на падзеі ў свеце. Гэта тое важнае, вострае і жывое, што чапляе гледача

і дапамагае яму зразумець час і самога сябе. Актуальнае – гэта актуальны стан думкі, пульс сучаснасці, але не толькі. Актуальнае мастацтва кажа пра тое, што яшчэ не зусім паказана і не ва ўсім ажыццёўлена. Мастак падае гэта не ў выглядзе прагнозаў ці вяшчунства, а ў фармаце пэўнага «мастацкага дыягназу», вынесенага з апломбам дасведчанага аналітыка.

Актуальнаму мастацтву па вызначэнні ўласцівы настроенасць на эксперымент і генерацыя новых ідэй, канцэптаў, формаў выражэння мастацкіх думак. Але актуальнасць – гэта даволі спецыфічная прыярытэтнасць задач, якія ставіць перад сабой мастак. Якаснае актуальнае мастацтва вылучаецца глыбока асэнсаваным выбарам сродкаў і мноствам пунктаў гледжання, спосабаў бачыць і разумець гэты свет. Але пры гэтым актуальнае мастацтва патрабуе і ад гледача быць актыўным сааўтарам.

Актуальнасць твора прывязана да канкрэтнага прамежку часу. На розных этапах ступень актуальнасці яе праявы розная. Асабліва дакладна тэрмін «актуальнае мастацтва» адпавядаў перыяду 90-х і дакладна вызначаў тое, што адбывалася ў гэты час, калі палітычная і ідэалагічная скіраванасць хутка знаходзілі адлюстраванне ў творах мастакоў. Гэта быў час, калі выстава ці акцыя магла быць расцэнена як няўдалая, калі яна спазнілася на некалькі месяцаў. Няблага ўзаемасувязь часу і мастацтва адлюстравана ў кнізе Брэндана Тейлара (Brandon Taylor) «ART TODAY» (Актуальное искусство 1970–2005. – СЛОВО/SLOVO. – 2006. – 257 с.). Тэарэтычны падыход Тэйлара не прэтэндуе на поўнасць і завершанасць. Аўтарская канцэпцыя прапануе перыядызацыю сучаснага выяўленчага мастацтва на працягу апошніх трох дзесяцігоддзяў па тыпах праблем, актуальных у тыя ці іншыя гады. Брэндан Тэйлар акрэслівае ландшафт сучаснага мастацтва, знаёміць з імёнамі прадстаўнікоў актуальнага мастацтва.

Актуальныя мастакі былі заўсёды. Але рана ці позна актуальныя мастакі пакідаюць поле «актуальнага мастацтва» і пачынаюць працаваць па-за яго кантэкстам, выключна ў сваёй уласнай прасторы, гармонію якой не парушаюць ніякія актуальныя тэорыі. Пры гэтым не трэба блытаць актуальных і ангажаваных мастакоў (у савецкім мастацтве гэтыя творцы апявалі ўсесаюзныя новабудоўлі, БАМы і г. д.), якія ў асноўным былі канфармістамі.

У адносінах да нацыянальных культур актуальнае мастацтва паўстае як з'ява інтэрнацыянальная, пазбаўленая жорсткай прывязкі да нейкай тэрыторыі. Актуальнае мастацтва арыентавана не столькі на мясцовы, колькі на інтэрнацыянальны мастацкі працэс. Найважнейшая характарыстыка актуальнага – яго публічнае прызнанне адпаведнымі мастацкімі інстытуцыямі і публікай. Адсюль і апантаная барацьба за ўключэнне ў заходнія інстытуцыі і за прызнанне заходнімі структурамі, дзяржаўнымі ці прыватнымі, якія фінансуюць сучаснае мастацтва і рэалізуюць яго грантавую падтрымку.

Час жыцця актуальнага мастацта кароткі, яно хутка «старэе». Але мастакі, якія аддаюць перавагу актуальнаму мастацтву, гэтым, здаецца, зусім не заклапочаны. Бо больш важнай для актуальнага мастацтва, нават галоўнай з'яўляецца камунікатыўная функцыя, што змушае мастака да выбару адпаведных мастацкіх сродкаў, форм і жанраў і нават адкрытай прасторы, дзе гэта сітуацыя камунікацыі можа быць рэалізавана. Сёння актуальнае хутка становіцца неактуальным. І гэта адбываецца нашмат хутчэй, чым гэта было раней. Часам здаецца, што мастакам не сагнацца за актуальнасцю, ды і не факт, што трэба!

Нельга не захапляцца мастакамі, якія за апошнія дзесяцігоддзі дамагліся прызнання як прадстаўнікі актуальнага мастацтва. «Аднак, досыць хутка вялікая частка іх творчасці стала выглядаць састарэлай і гэтых аўтараў – зорак папярэдняга сезона – больш не запрашаюць на сусветна вядомыя агляды мастацтва. І гэта зусім не азначае, што гэтыя мастакі дрэнныя ці нецікавыя. Часам падобныя змены адлюстроўваюць толькі капрызы густу», – лічыць вядучы арт-крытык часопіса «New York Magazine» Салц Джэры [8].

Агульнавядомы выдатныя творы поп-арту, які быў актуальны ў 1960-я, ці сац-арту, актуальнага ў 1970-я. Безумоўна, сёння ніхто не спрабуе называць гэтыя творы актуальным мастацтвам, як і сучасныя творы мастакоў, што выкананы ў стылістыцы попці сац-арту. Але ж зразумела, музеяў актуальнага мастацтва не існуе, да і увогуле гэта цяжка музеефіцуемае мастацтва. Пры гэтым

ужо сёння можна гаварыць і аб сапраўдных шэдэўрах актуальнага мастацтва, якія застануцца ў гісторыі мастацтва на стагоддзі.

Узаемадачыненні сучаснага і актуальнага. На жаль, даволі часта словазлучэнне «актуальнае мастацтва» становіцца сінонімам сучаснага, авангарднага, моднага, сацыяльнага, палітычнага, ангажаванага мастацтва… Некаторыя даследчыкі падкрэсліваюць блізкасць і нават падабенства тэрміна «актуальнае» да англамоўных тэрмінаў «modern» і «contemporary». Але паняцце «сучаснае», безумоўна, шырэй, чым «актуальнае». Бо зразумела, што далёка не ўсе падзеі сучаснасці – актуальныя. Да сучаснага мастацтва можна аднесці ўсіх мастакоў, якія працуюць у сучаснай мастацкай прасторы. «Актуальнае ж – хутчэй аксіялагічная катэгорыя, якая азначае толькі тое, што нейкія артэфакты сучаснага мастацтва выклікалі цікавасць, абмеркаванне і разважанні ў крытыкаў, кураторaў, гледачоў, іншымі словамі, тое, што справакавала дыскурс пра сябе» [9]. Здаецца агульназразумелым, што сучаснае мастацтва не заўжды актуальнае, а вось актуальнае – заўжды сучаснае. Але бывае, што канцэптуальнае напаўненне тэрмінаў «сучаснае» і «актуальнае» супадае да поўнай тоеснасці. Таму ў фокусе ўвагі мастакоў і тэарэтыкаў знаходзіцца пытанне, дзе і калі сучаснае мастацтва набывае (ці губляе) сваю актуальную нагрузку. «Што менавіта максімальна сучасна ў сучасным мастацтве, дык гэта якраз пошук тых параметраў актуальнасці, якія вызначаюць эпоху і надаюць ёй метафізічную непаўторнасць ці ўласны тэматычны далягляд» [10]. Сучаснае мастацтва бясспрэчна прэтэндуе выглядаць актуальным, і для гэтага яно стварае ўласнае «поле актуальнасці», магчыма, і таму ў сучаснага твора больш шанцаў прайсці праверку часам.

Тэрмін «актуальнае мастацтва» таксама не з'яўляецца сінонімам паняццяў «авангарднае» і «ангажаванае мастацтва». Хоць у нейкім сэнсе актуальнае мастацтва таму і актуальнае, што яно ў рознай ступені сацыяльна і палітычна ангажаванае.

Многім здаецца, што славазлучэнне «актуальнае мастацтва» абазначае канкрэтны кірунак з нейкімі знакавымі фігурамі «Аб'ектыўныя прычыны ўказваюць на той факт, што актуальнымі ці перадавымі могуць быць адразу некалькі мастацкіх напрамкаў, дыяметральна супрацьлеглых творчых метадаў…» [1]. «Актуальнае мастацтва» ўяўляе сабой сукупнасць найноўшых мастацкіх практык. Але ж вядома, мастацкі рух у тую ці іншую эпоху ствараецца не асобнымі актуальнымі кірункамі ці творамі, а працэсам. Дзе ёсць месца і мастацкаму матэрыялу, які ў дадзены канкрэтны час не апынуўся на першых ролях.

Актуальныя мастакі ад самага пачатку свядома адмаўляюцца ад традыцыйных прыёмаў рэпрэзентацыі, пачынаючы адначасова імкліва асвойваць дасягненні заходняга мастацтва, візуальных моў, вывучаць і прайграваць стылістычныя навацыі апошніх дзесяцігоддзяў.

У кожную гістарычную эпоху сярод шматлікіх мастацкіх практык актуальны від мастацтва – той, які найбольш поўна выражае культурную самасвядомасць часу. І сапраўды, актуальны твор павінен быць пабудаваны на актуальнай мове. Пры гэтым лексіка іншых відаў мастацтва хінецца да яе. Было не аднойчы і так, што табуіраваныя формы мастацкай дзейнасці з часам станавіліся актуальнымі і вядучымі накірункамі развіцця мастацтва. Сярод форм, відаў і жанраў мастацтва, якія ў апошнія дзесяцігоддзі аказаліся запатрабаванымі актуальным мастацтвам, – фільм, фатаграфія, акцыя, перформанс, флэшмоб, комікс, графіці, сецевое мастацтва, відэа-інсталяцыія, камп'ютарная графіка, розныя формы медыя-мастацтва з арсенала постмадэрнісцкага мастацтва і г. д. Сёння, магчыма, варта паглядзець і на камп'ютарныя гульні як на новы від актуальнага мастацтва, здольны даць чалавеку нешта новае – прыцягнуць яго да рэальнай сатворчасці. Гульня аперуе сродкамі розных мастацтваў, неабсяжнымі прасторамі віртуальнай рэальнасці і ўяўляецца тыповым творам эпохі постмадэрнізму, для якога характэрны цытатнасць і інтэрактыўнасць. Паказальна ў гэтым сэнсе, што ў канцы лістапада 2012 года у нью-ёркскім Музеі сучаснага мастацтва былі выстаўлены 14 відэагульняў, якія напярэдадні папоўнілі калекцыю сусветна вядомага музея. Гэтая падзея так ці інакш стала важкім аргументам ў шматгадовых спрэчках пра тое, ці з'яўляюцца гульні мастацтвам.

Але ў адрозненне ад вобразна складанага мастацтва авангарда XX стагоддзя аб'ект актуальнага мастацтва стаў імкнуцца да масавай культуры з яе падкрэсленай агульнай даступнасцю. Сапраўды, мяжа паміж актуальным мастацтвам і кітчам заўсёды была вельмі тонкая.

У творах актуальнага мастацтва лёгка прачытваецца зразумелы сучаснікам сюжэт, які ўяўляе верхні пласт традыцыйнай вобразнасці. Адносна неглыбокі змест, павярхоўная ідэя, слабая завершанасць формы, – гэта, безумоўна, слабыя бакі актуальнага мастацтва. Але гэта не толькі недасканаласць айчынных актуальных мастакоў, – гэта прыкметы нашага часу. Сучасны мастак проста не мае часу для глыбіннай распрацоўкі фундаментальнай тэмы. Вынік – твор патрэбны «тут і цяпер», інакш губляецца яго актуальнасць.

Немагчыма не сказаць і пра тое, што часам **дагматызацыя элементаў актуальнага мастацтва,** стылістычных рысаў main stream'а, стварае ўмовы для з'яўлення **сучаснага канфармізму,** адкрытых падробак пад вядомыя ўзоры актуальнага мастацтва. Ужо сёння эпатажнасць і скандал ў сувязі з асаблівай іх запатрабаванасцю ў актуальным мастацтве ператварыліся ў нешта паўсядзённае і руціннае. Неадназначную ролю адыгрывае і рэклама буйных выстаў сусветнага мастацтва, якія з кожным разам усё бліжэй падводзяць гледача да думкі, што дзесьці распрацоўваюцца сусветныя стандарты актуальнага мастацтва.

Фармат актуальнага мастацтва ў Беларусі прыжываецца цяжка… Да таго ж актуальнае мастацтва Беларусі таксама адрозніваецца ад мастацтва большасці ўсходнееўрапейскіх краін сваімі нацягнутымі адносінамі з уладай. Магчыма, і таму «актуальнае мастацтва кагосьці палохае, і тады здымаюцца карціны з выстаў, кагосьці раздражняе, шакіруе» [11]. Тым не менш выданне мастацкага часопіса «pARTisan» з пачатку 2000-х дазволіла паіншаму зірнуць на кантэкст сучаснага беларускага мастацтва, на актуальныя яго аспекты. Трэба таксама прыгадаць створаныя ў апошнія гады часопіс і арт-партал «ART AKTIVIST» (http://artaktivist.org/), дзе даволі шматгранна асвятляецца сучаснае і актуальнае мастацтва Беларусі.

Так ці інакш актуальнае мастацтва на Беларусі – гэта не міф. Хоць яно часам і адрозніваецца ад еўрапейскага, тут быццам бы абмяркоўваюцца тыя ж праблемы. Безумоўна, пры розных магчымасцях рэалізацыі праектаў. Бывае і такое, што актуальны мастак, працуючы пры практычна поўнай адсутнасці артрынка, не разумее, што тое, што ён лічыў за наватарства, у сусветным кантэксце выглядае малапрыкметным.

Магчыма, можна пагадзіцца і з тым, што для таго, «каб беларускае мастацтва стала актуальным, мастакі павінны па-новаму зірнуць на ўмовы яго ўзнікнення. Гэтыя ўмовы не могуць быць зведзены да тых эканамічных ці ідэалагічных абмежаванняў, на якія мастакі прызвычаены спасылацца, паколькі вытокі мастацтва знаходзяцца ў паўсядзённым жыцці, якое і неабходна зрабіць прадметам мастацкага аналізу. І пра якое мы ў Беларусі вельмі мала ведаем, таму што ўсё яшчэ занятыя або глабальнымі праблемамі, або сваімі ўнутранымі светамі» [12].

Заключэнне. У наш час адносіны да актуальнасці ў мастацтве змяніліся нават у параўнанні з пачаткам 2000-х. На актуальнасць сёння ўплывае велізарны паток інфармацыі, у гэтым струмені цяжка вылучыць галоўнае, важнае для мастацкай актуалізацыі, важнае найперш для самога мастака. Сёння тэрмін «актуальнае» ўжываецца, але мастацтва, якое б яму адпавядала, вельмі мала. Пазначэнне «актуальнае» менш асацыіруюць з перадавымі пошукамі і ў сучасным мастацтве. Для некаторых мастакоў, асабліва ў постсавецкіх краінах, актуальнае мастацтва паранейшаму ўспрымаецца як авангард барацьбы з рэжымам. Куратары і мастакі актуальнага мастацтва завуць сябе камісарамі. Для іншых дачыненне да актуальнага мастацтва сёння – гэта свайго роду дрэс-код, пропуск у элітарны міжнародны клуб, які хутчэй выглядае як «звычайныя понты».

І хоць адданасць таму бунтарскаму духу, якім характарызавалася паняцце «актуальнага» ў дзевяностыя, сёння захоўваюць нямногія, але, безумоўна, амплуа актуальнага мастака па-ранейшаму застаецца прыцягальным і папулярным для амбіцыйных творцаў. Паколькі «прэтэнзія на актуальнасць ёсць прэтэнзія быць у будучыні», як адзначаў у сваёй кнізе «Рэжым актальнасці» (СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004) пецярбургскі

філосаф, аналітык выяўленчага мастацтва, мастак і куратар Валерый Саўчук. Ды і для гледача актуальны твор мастацтва нярэдка ўтрымоўвае куды больш інфармацыі пра свет і грамадства, чым горы навуковых дысертацый, як сцвярджаў вялікі Умберта Эка.

ЛІТАРАТУРА

1. Гройс, Борис. Когда актуальность давит на современность / Борис Гройс. – 2011. – 4 окт. – № 39(217) // http: //rusrep.ru/article/2011/10/04/groys/.

2. Сутягин, К. Дурная актуальность / К. Сутягин // http: //www.russ.ru/pole/Durnaya-aktual-nost.

3. Актуальность как болезнь и как преимущество // http://pinchukartcentre.org/ua/press_about_us/ukrainian/7153.

4. Бакштейн, Иосиф. «Я оптимист по натуре, я верю» / Иосиф Бакштейн // ДИ. – 2007. – № 2. – С. 47–50.

5. Чегодаева, М. Чему учить художника / М. Чегодаева // ДИ. – 2001. – № 1. – С. 43.

6. Янкилевский, В. (Парыж) Актуальнае / В. Янкилевский // НОМИ. – 2005. – № 1. – С. 2–3.

7. Священник Андрей Давыдов. Актуальность как особое качество церковного искусства // http: //www.prokimen.ru/article_2680.html.

8. Jerry Saltz After the Orgy // New York Magazine // http: //nymag.com/arts/art/reviews/55306/ Published Mar 15, 2009.

9. Что значит «современное искусство»? // В. В. Савчук. Режим актуальности. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.

10. Голынко-Вольфсон, Д. Когда искусство становится актуальным и современным / Д. Голынко-Вольфсон // http: // www.arterritory.com/print.php?lang=ru&id=1084&print=0.

11. Художник Руслан Вашкевич: «Чтобы понимать актуальное искусство, нужно быть свободным» // http://kp.by/daily/24303/497245/print/02.06.2009.

12. Шпарага, Ольга. Как сделать искусство в Беларуси актуальным? // http: //eu-center.n-europe.eu/how- to-make-art-in-belarus-contemporary. – 2010. – 27 апр.

Паступіў у рэдакцыю 27.02.2013 г.

УДК 75.036(476):75.051

Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития

Медвецкий С. В.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

В статье рассматриваются основные этапы и особенности развития белорусской станковой живописи XX века в ее стилистических, культурологических и социально-политических аспектах. Довоенный период развития белорусского искусства стал временем как рождения национального искусства, так и создания официального метода – социалистического реализма, просуществовавшего не одно десятилетие. В 1960-е гг. наряду с традиционным пониманием социалистического реализма рождается новая художественная тенденция, получившая в дальнейшем название «суровый стиль». 1970-е гг. принесли новый этап в развитии белорусской живописи, принципиальная новизна которого заключается в обращении к традициям декоративно-прикладного искусства. Последующее десятилетие характеризуется сильнейшим политическим и экономическим кризисом, непосредственно отразившимся и на белорусском искусстве. В 1990-х гг. начинается формирование нового этапа в белорусской живописи, отмеченного активной реформой реалистического метода и ростом влияния философии и практики постмодернизма.

Ключевые слова: *белорусское искусство, белорусская живопись, тематическая картина, постмодернизм.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 12-20)

Belarusian XXth Century Painting: Tendencies and Features of Development

Medvetski S. V.
Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

In the article main stages and features of the development of Belarusian easel painting of the XX century in its stylistic, culturological and socio-political aspects are considered. The pre-war period of the development of Belarusian art became both time of the birth of the national art and the creation of an official method of socialist realism, which existed for decades. In the 1960-ies along with the traditional understanding of socialist realism, new art tendency which received further the name of «severe style» was born. The 1970-ies brought a new stage in the development of Belarusian painting, the basic novelty of which consists in the appeal to traditions of arts and crafts. The following decade is characterized by strongest political and economic crisis which was directly reflected in Belarusian art. In the 1990-ies formation of a new stage in Belarusian painting, which was noted by active reform of the realistic method and growth of the influence of philosophy and practice of postmodernism, begins.

Key words: *Belarusian art, Belarusian painting, thematic picture, postmodernism.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 12-20)

Настоящее – звено между прошлым и будущим. Это особенно ощутимо, когда речь идет о настоящем живого развивающегося искусства. Вот почему, обращаясь к современному белорусскому искусству, хочется увидеть его в историческом контексте. Ушедший XX век стал для изобразительного искусства периодом бурных перемен, обострившейся идейной и эстетической борьбы. В развитии белорусского искусства это было время достаточно сложное и во многом противоречивое.

Цель данной статьи – анализ особенностей развития белорусской живописи

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide@yandex.ru – **С. В. Медвецкий**

XX века в ее стилистических и социальных аспектах.

В белорусском изобразительном искусстве станковая живопись традиционно занимает ведущее место. Именно в живописи XX века решались магистральные проблемы развития национального искусства, рождались новые направления и тенденции. И к концу века станковая живопись сохранила свое лидерство в белорусском искусстве. В мастерских художников-станковистов получили решение сложнейшие проблемы преодоления национальной замкнутости и приобщения к общемировому художественному процессу.

Для современного искусствоведения становится актуальной необходимость осмысления характера эволюции художественных тенденций, которые наиболее ярко проявились в белорусской станковой живописи XX века. Поэтому важность научного анализа творчества мастеров живописи этого времени бесспорна.

С позиции XXI века, когда остро встала проблема исследования путей развития белорусского искусства, особый интерес вызывают труды, посвященные современной станковой живописи, которые позволяют глубже осмыслить художественные процессы, обобщить и систематизировать обширный материал, наработанный за последние десятилетия XX века. Опыт анализа в этой области уже накоплен белорусской наукой, где активно идет процесс формирования новых методологических принципов искусствознания.

Многообразие стилевых поисков в белорусском искусстве начала XX века. Начало XX века характерно полистилистичностью изобразительного творчества, рождением множества художественных течений, актуализировавшихся в русле модернизма. В развитии модернизма обычно выделяют два этапа: первый с конца XIX века до 1918 года, второй – с 1918 по 1945 год, который иногда называется высоким авангардом. Среди множества тенденций и течений в искусстве модернизма можно выделить: кубизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм и множество их вариаций. «С хронологическим началом XX столетия приблизительно совпадает начало целой серии переворотов в стилистике пластических искусств» [1, с. 6]. Многообразие стилевых поисков в искусстве способствовало как выявлению творческой индивидуальности отдельных художников, так и формированию мощных интернациональных художественных течений.

Именно в 1910-е годы на удивительном взлете образно-философского мышления, художниками была создана новая типология, так сказать, «неевклидова геометрия» изобразительного искусства, построенная исключительно на ассоциативных началах. Эту принципиально новую образно-стилевую систему в искусстве принято называть термином «авангард» [2, с. 3]. Противостояние реализма и авангарда не только не отражало всей сложности процесса, но и окончательно утвердило термин «авангард» за нефигуративным, нереалистическим искусством [3, с. 14].

Основные тенденции и мотивы в искусстве тех лет основываются на необыкновенном духовном подъеме, небывалом ощущении праздника новой жизни. Именно взрыв художественной фантазии в социальной жизни 1918–1922 годов создал неповторимую ситуацию, которая способствовала рождению множества перемен, в том числе и в сфере искусства.

Необходимо отметить, что параллельное развитие западного модернизма и русского авангарда до конца 1920-х годов было, несомненно, плодотворным и давшим мировому искусству множество художественных открытий.

Главным центром белорусской живописной школы после революционного времени стал Витебск. 1918–1919 гг. ассоциируются прежде всего с именем М. Шагала. Под его руководством и по его эскизам выполнялось оформление Витебска и губернии к революционным праздникам и торжествам, кроме того, благодаря активной деятельности художника был создан Витебский музей современного искусства [4, с. 26]. Уже в конце 1918 года усилиями М. Шагала в Витебске было создано Народное художественное училище, которое к 1921 году получило статус Художественно-практического института, и в дальнейшем учебное заведение несколько раз меняло свое название. На короткий промежуток времени институт становится местом активного формирования новых художественных тенденций, отличительной чертой которых стало чувство особого оптимизма, вызванного кардинальными переменами в общественной жизни.

Достаточно назвать в качестве ведущих педагогов экспрессиониста М. Шагала, супрематиста К. Малевича и академиста Ю. Пэна.

Решительные меры по подчинению культуры и искусства, обладающих огромным влиянием на массы, задачам партийной идеологии, были предприняты в Советском Союзе уже в начале 1930-х годов. Под лозунгом борьбы с вредной для развития искусства групповщиной прекращена деятельность множества творческих союзов. Ассоциация Художников Революционной России (АХРР), являющаяся сторонником реалистических традиций, при идеологической поддержке Сталина утверждает новое искусство, которое отныне и навсегда должно быть «национальным» по форме и «социалистическим» по содержанию. Данный исторический этап стал временем рождения нового официального метода советского искусства – социалистического реализма. Вновь сформированному искусству и всей культуре в целом предписывалось изображать действительность в натуралистическом, жизнеподобном виде. Основные категории метода социалистического реализма строились на понятиях «партийность» (полное подчинение искусства руководящим идеям) и «народность» (искусство должно быть понятно и максимально доступно массам). Все формальные поиски прекратили свое существование.

Идеологическое давление на систему образования и художественную среду стало возрастать уже в первой половине 1920-х годов. Практически за год (1923) произошла реорганизация Витебского художественного-практического института в художественный техникум, педагогические должности в котором заняли вновь прибывшие преподаватели-реалисты академического направления. Вторая половина 1930-х годов явилась временем массовых репрессий деятелей культуры и искусства. Художники на долгие годы потеряли свободу самовыражения, характерную для творчества конца 1910–1920 годов.

Утверждение социалистического реализма в белорусской живописи. Социалистический реализм стал выразителем тоталитарного начала в советском искусстве и представлял собой некий симбиоз искусства Возрождения, творчества передвижников и спонтанного смешения иных реалистических традиций. Основой тоталитарного искусства являлся процесс рождения различных мифов, которые создавали ореол непогрешимости идеологического советского строя.

Уже в 1920-е годы в живописи начались появляться образные интерпретации мифов, связанных с революционными событиями и образом В. Ленина. В середине 1920-х гг. начался процесс постепенного слияния марксизма и мистицизма. Именно мифы про Ленина стали основой для дальнейшей мифологизации последующих вождей – Сталина, Хрущева, Брежнева и т. д. [5, с. 41].

Мифотворчество характерно для всех политических и идеологических систем. Тоталитарное искусство было свойственно не только художественной культуре СССР. Примерно в середине 1930-х годов стилистика искусства Третьего рейха и социалистического реализма сближаются благодаря равенству идеологических мифов (параллели можно найти также и в искусстве Италии этих же лет) [6].

Следует отметить отдельные черты, присущие белорусскому варианту социалистического реализма, – «это бутафорская народность, лакированный этнографизм, подслащенный на военной теме, плюс идеализация советского строя жизни» [7, с. 8] (К. Космачев «Незабываемое», 1962; И. Фетисов «Строительница», 1958 и ряд других).

Период 1930-х годов характерен началом открытого противостояния социалистического реализма и абстракционизма, который стал официальным искусством Запада. В нем отра-зились отношения двух мощных политических систем. В СССР реализм провозгласил себя единственно правильным и прогрессивным направлением в искусстве, подвергнув критике абстрактное искусство, обвинив его в радикализме. Рассматривать западное искусство как полностью свободное от политических влияний было бы также неправильным. Его развитие полностью зависело от владельцев крупных галерей, музеев, коллекционеров, которые, не без помощи государства, поддерживали абстрактное направление.

В годы Великой Отечественной войны белорусские живописцы обращаются к жанру портрета, решенному чаще всего в лирическом, несколько камерном ключе. Необходимо подчеркнуть мастерство авторов, умение передать искренность чувств своих героев, создать образ героя своего времени. В интересном образно-пластическом ключе

решены композиции военного времени – Е. Зайцев «Портрет юного партизана» (1943), ряд портретов белорусской интеллигенции, выполненных И. Ахремчиком (Народной артистки З. Васильевой (1943), Л. Александровской (1943) и др.).

В послевоенное пятнадцатилетие был создан ряд работ, в которых заметно стремление к глубокому художественному осмыслению военных событий. Военная тема становится одной из главных в белорусском изобразительном искусстве на долгие годы. Лучшими образцами этого времени, раскрывающими образ белорусского партизана, можно считать работы В. Суховерхова «За родную Беларусь» (1948), Е. Тихановича «Партизаны в разведке» (1948) и др. Хотя многие живописцы в своих работах стремились к совмещению документального исторического факта с пафосным настроением, тем самым снижая художественную ценность своих полотен.

Конец 1950-х – начало 1960-х годов принесли значительное обновление политической и социальной жизни СССР. В общественных науках будут широко рассматриваться вопросы, связанные с историей «политической оттепели» и последующих социально-политических процессов, происходивших в СССР и предопределивших характер изменения социокультурных установок. В развитии советского изобразительного искусства наступил новый этап, отмеченный заметной активизацией художественной жизни.

Перед творческой интеллигенцией вновь открылись возможности глубокого осмысления сущности новых жизненных явлений. Первый Всесоюзный съезд художников (г. Москва, март 1957 г.) призвал советских мастеров к дальнейшему обогащению форм и стилей, видов и жанров искусства социалистического реализма, подчеркивая, что его метод несовместим с застывшими догмами, схемами и штампами предыдущих десятилетий.

Выделение нравственного аспекта для искусства было чрезвычайно важно и отражало умонастроения этого времени. Опыт прошлого десятилетия пополнялся эмоциональной насыщенностью монументального образа, символизацией всей изобразительной системы. Современность стала магистральной линией новаторских поисков в определении путей дальнейшего развития сюжетно-тематической картины. Активное включение художников в процессы общественной жизни способствовало изменению характера трактовки самой темы современности, в которой воплотилась глубокая поэтическая реальность.

В конце 1950-х годов расширился круг белорусских живописцев, приходит молодое поколение – М. Савицкий, В. Громыко, В. Стельмашонок, М. Данциг, А. Кищенко, принесшие новые взгляды на процессы, происходящие в обществе. В это же время начинается быстрое пополнение коллектива художников молодыми живописцами, получившими образование на художественном факультете Белорусского государственного театрально-художественного института (сейчас Белорусская Академия искусств) и принесшими в живопись увлеченность, темперамент и поиски новых выразительных средств.

Процессы, происходившие в конце 1950-х и 1960-х годах, в целом достаточно исследованы белорусским искусствознанием, выявлены основные тенденции и характер их эволюции. Вместе с тем, историческая перспектива позволяет в настоящее время точнее определить персональную роль и значение творчества отдельных мастеров в общем русле развития белорусской живописи.

Одной из наиболее важных составляющих художественных процессов, происходивших в республике в первой половине 1960-х годов, стало приобщение белорусских живописцев к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему впоследствии название «суровый стиль». В качестве главных свойств его поэтики критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен.

Это проявилось в резкой активизации цвета, рисунка, композиции, отражая более активное преломление художником реальности, большую эмоциональность и субъективность творчества. Существенно изменивший творческую манеру уже сложившихся художников – Е. Зайцева, В. Цвирко, К. Космачева, И. Стасевича, этот стиль в полную силу проявляет себя в творчестве широкого круга молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашонка, П. Гавриленко, Э. Куфко и других.

Анализ нового стиля со стороны формы позволяет выделить наиболее характерные его особенности. Это укрупнение живописного мазка, широкое использование шпателя и мастихина и, как следствие этого, – монументальная, «рубленая» лепка формы плоскостями, пастозность живописного слоя, обобщенность и даже некоторая огрубленность силуэтов. Цветовое решение, подчиняясь новым задачам, становится также обобщенно-лаконичным, обретая свойство условности и экспрессии. По существу, станковое искусство вступило на путь освоения приемов и методов монументальной живописи. Эта стилевая тенденция хорошо заметна в работах И. Стасевича «Ангара, Ангара …» (1960) и «Шахтеры Солигорска» (1963), Н. Воронова «Железобетон – новостройкам» (1960), М. Данцига «Я знаю, город будет – Солигорск» (1960) и «В заводской столовой» (1963) и ряде других.

В области содержания новизна подхода выразилась в поиске нового героя, стремлении изобразить его в действии, в отказе от пассивной повествовательности, в конфликтной ситуации. На первый план выдвигается проблема субъективной трактовки героя и его окружения, выражающей авторскую позицию. Сам термин «суровый стиль» был введен в практику советского искусствознания А. А. Каменским [8, с. 217] и в конце 1960-х годов окончательно вошел в общепринятую искусствоведческую терминологию. Автором были определены и границы «сурового стиля»: с 1958 по 1962 г. Для белорусского искусства этот период был несколько обширнее: 1960-й – начало 1970-х гг. Примерно с середины 1960-х гг. начинается расширение сферы охвата действительности в живописной поэтике «сурового стиля». Это проявляется в движении от тяжелого физического труда к интеллекту. Если первая группа образов начала 1960-х гг. – люди физического труда (Л. Дударенко «Портрет мастера лесоучастка Н. Н. Падубского», 1969), то вторая – люди цивилизации – ученые, инженеры, артисты, художники и т. д. (М. Чепик «Портрет артиста В. М. Чернобаева», 1968). Но они не противостоят людям труда, т. к. в поэтике «сурового стиля» нет иерархии. Эти герои существуют в пространстве цивилизации, а не природы; интеллекта, а не власти тела.

Нужно отметить, что «суровый стиль» в белорусской станковой живописи проявил себя в смягченной форме, но на долгие годы сохранил свою устойчивость, хотя даже в композициях 1970-х – начала 1980-х гг. можно заметить его следы. Практически за десятилетие «суровый стиль» исчерпал весь заложенный в него потенциал.

Новый этап в развитии белорусской живописи. В начале 1970-х годов в развитии белорусской станковой живописи начинается новый период, характеризуемый богатством различных тенденций. С определенной степенью условности их можно разделить на следующие группы:

• «лирико-интеллектуальная» (или «поэтическая») тенденция. Большое значение в ней приобретает иносказательное, метафорическое выражение жизни. Образ становится своего рода поэтической формулой, приобретает значение художественного олицетворения, аллегории, символа. Эта тенденция хорошо заметна в работах Н. Казакевича, П. Крохалева, В. Громыко и др.;

• «декоративная» тенденция, для которой было характерно относительно самостоятельное использование цвета и колорита, а иногда и утрирование цветовой выразительности, обособление ее от предметной реальности. Декоративность станкового полотна выражается в орнаментальной упорядоченности форм. Она приближает его к произведениям декоративного искусства, в частности, к народному творчеству. Примером могут стать работы В. Сахненко, В. Сумарева, В. Стельмашонка, М. Чепика, А. Кищенко и др.

Художники 1970-х годов доказали высшую ценность не манеры, а мироощущения. И оно масштабно, несмотря на превалирование камерных мотивов. В психологическом плане оно адекватно общественным настроениям того времени. Художники пытаются связать искусство с национальной почвой, с глубинными пластами психологии народа, фольклором (появление декоративной тенденции). Данная тенденция была реакцией на вновь образовавшиеся застойные явления в жизни общества 1970-х годов. «Для многих это был путь к сохранению себя как личности, попытка найти способ достойного существования в атмосфере застоя, которая становилась все более характерной для

советской действительности» [9, с. 36].

1980-е годы стали временем серьезного переосмысления истории Беларуси. Новый виток развития в творчестве белорусских художников получает историческая тема. Несвойственными ранее чертами отмечены художественные произведения, сюжеты которых почерпнуты в национально-историческом наследии и фольклоре. Интерес живописцев к историческому прошлому своего народа, как естественное стремление человеческой души к своим истокам, стал выражением растущего интереса общества к проблемам национальной истории, этим определился круг авторов, получивших условное название «этнографисты». Возрождение этнографических мотивов, поиски национального своеобразия, изучение истории – определяющая творческая установка художников этого направления.

Характерны в этом плане исторические полотна А. Марочкина, в которых отражена нерасторжимая связь времен, подчеркивающая стремление живописца к художественному синтезу прошлого и современности («В колядную ночь», 1982; «Дисненская керамика», 1985; «Свадебная арка», 1985). Этнографические мотивы автор стремится осознать в контексте мировой истории. На извечных духовно-эстетических ценностях деревни строится концепция красоты художника. Достаточно интересно задуманы исторические портреты – «Вероника и Максим» (1981), «Рогнеда» (1982), «Евфросиния Полоцкая» (1984), «Симеон Полоцкий» (1986), в которых образы задуманы как возвышенно-эпические символы белорусской истории, посредством которых автор пытается восстановить связь истории и современности. Опираясь на наследие сарматского портрета, сыгравшего значительную роль в белорусской живописи, автор ищет символической емкости образно-пластической структуры в полотне «В. Дунин-Марцинкевич» (1983). Несколько иначе решает историческую тему Ф. Янушкевич, пытаясь создать масштабные исторические полотна – триптих «Судьба Рогнеды» (1986), «Наступление инсургентов» (1987) и др. Эпически-укрупненные образы исторических героев отличаются мощной пластикой, моральным пафосом и энергией.

Серьезным интересом к национально-исторической теме отмечено творчество А. Барановского, Ю. Макарова, З. Литвиновой, С. Катковой, В. Товстика, В. Альшевского, В. Сулковского и других белорусских живописцев.

Перестройка художественного пространства в конце 1980-х годов. Кардинальные изменения произошли в истории во второй половине 1980-х годов. Сложные социально-политические и экономические процессы под лозунгами «перестройки» и «гласности» (1985), отягощенные масштабной экологической катастрофой в Чернобыле (26 апреля 1986 г.), способствовали созданию принципиально новых обстоятельств понимания жизни и условий художественного творчества.

Попытка политических и экономических преобразований, закончившаяся крахом, ввергла страну в глубокий кризис. Начинающийся развал прежней идеологической системы самым серьезным образом повлиял на развитие белорусского искусства. В этих условиях белорусские художники пытались найти те новые пути, которые соответствовали бы изменившемуся времени.

Белорусское изобразительное искусство активно откликнулось на трагические последствия экологической беды. Глубокая озабоченность живописцев проблемами существования человека на земле проявилась в широком круге композиций, в которых образы героев были отмечены активной социальной позицией.

Экологическая тема нашла отражение в творчестве целого ряда живописцев разных поколений и стилевых направлений: от традиционно реалистического (Г. Ващенко, В. Гордеенко, М. Савицкий, В. Шматов) до эмоционально-ассоциативного с использованием современного пластического языка (А. Марочкин, Н. Селещук, А. Ксендзов, Л. Хоботов). Необходимо отметить, что экологическая тема, наиболее популярная среди художников среднего поколения, не ограничивалась только проблемами окружающей среды, а понималась, прежде всего, как «экология» человека, его души.

Глубокое философское осмысление экологической трагедии, поиск обостренного психологизма образов свойственен живописному языку М. Савицкого в серии «Черная быль» (1988–1993). Наиболее ярко индивидуальность В. Кожуха проявилась

в серии картин «Чернобыльская хроника» (1987–1989). Оставаясь в рамках традиционно живописной поэтики, тяготея к конкретности реалистического образа в решении экологической темы, В. Кожух достигает в отображении трагедии народа пронзительной обнаженности и экспрессии чувств.

Время бурных перемен, начавшееся во второй половине 1980-х годов, характерно обострившейся борьбой общепринятых традиционных тем с внутренним миром художников. Пережитый советским обществом период «застоя» во многом был достаточно драматичен для белорусского изобразительного искусства. Негативное отношение художников к событиям действительности заставило их свои переживания реализовывать в сфере социально-нейтральных пластических образов. Одним из путей преодоления жизненной фальши стало обращение к художественным ценностям народного искусства. В живописи эта тенденция воплотилась в лирических полотнах В. Сумарева, в поэтичных декоративных натюрмортах С. Катковой, в которых отчетливо прочитываются национальные народные традиции, пейзажах Б. Казакова.

В конце 1980-х годов происходит перестройка художественного пространства. Растет влияние постмодернизма, несмотря на широкое различие творческих позиций художников, станковое искусство становится более полистилистичным. В конце 1980-х годов появляются самостоятельные творческие объединения («Квадрат», «Форма», «Галіна», «Бло», «Немига–17», «4 – 63», «Плюраліз»), существующие параллельно с официальным Союзом художников. Прорывом официальной выставочной деятельности явилась выставка нетрадиционного искусства «Панорама» (1989), ставшая значительным явлением в культурной среде республики. В динамично развивающемся художественном процессе обозначаются следующие направления – реализм, абстракционизм, соц-арт, концептуализм и другие. Представители отечественных постмодернистских течений в целом более остро, чем представители других направлений, подчеркивают свою принадлежность к европейским культурным истокам.

Отличительной чертой художественного процесса 1980-х годов явилось снижение интереса к традиционной тематике и обращение к поискам в области формы и колорита. Для искусства этого времени актуальной становится проблема поиска новой стилистики, которая является производной резко меняющегося современного мира. Тем не менее, в произведениях художников тревога и внутреннее напряжение часто мирно соседствуют с умиротворенностью и беззаботной созерцательностью. Рост метафоричности в художественном произведении нередко ведет к полному отказу от фигуративного искусства и обращению к формальным экспериментам в области композиции и цвета. Колорит становится ведущим средством и главной темой живописи.

Начало 1990-х годов характерно коренными изменениями в социальной и политической жизни общества. Все негативные социально-политические процессы, начавшиеся во второй половине 1980-х гг., в полной мере раскрылись в последующем десятилетии. Можно предположить, что формирование художественного сознания 1990-х во многом определялось этими драматическими реалиями жизни. Обостренная реакция на переживаемую нацией социальную катастрофу – одна из главных характеристик искусства этого времени.

Другой важной особенностью стало образование независимого государства – Республики Беларусь (27 июля 1991 г.). Начинается качественно новый этап существования нового независимого государства. Сложившаяся ситуация заставила народ задуматься о своей исторической и культурной идентичности. Сначала это было связано исключительно с изучением национальной истории. Общие изменения коснулись культуры и искусства в этот период в целом. Белорусские художники получают возможность выезжать за границу и устраивать свои персональные выставки. Поэтому одно из самых значительных достижений для искусства 1990-х гг. – независимое творчество, которое развивается по собственным законам и пытается доказать свою жизнеспособность.

Рассматривая белорусское искусство данного периода, следует отметить влияние на него творческой практики ряда мастеров постмодернизма (С. Дали, Т. Юккер, О. Флэк, Р. Эстес, Э. Уорхолл и другие). Термин «постмодернизм» был введен в 1969 году американским архитектором

Ч. Джэнксом. Постмодернизм продемонстрировал возможность использования различных культурных традиций. Выступая против традиционализма и нормативности, различных канонов, он стремится к универсальности художественного опыта. Таким образом, постмодернизм соединяет категорическое отрицание ценностей модернизма с их активной переработкой. «Постмодернизм – это отказ от модернизма: когда прошлое невозможно уничтожить, поскольку его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [10, с. 89]. Среди авторов концепций постмодернизма следует выделить: Ж. Бодрийара, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриду, М. Сера, Р. Барта и других. Анализируя труды теоретиков постмодернизма, становится понятно, что сам термин имеет множество определений. Анализируя творчество художников периода постмодернизма, необходимо отметить важность таких категорий, как ритм и пространственно-временные изменения.

Еще одной важной особенностью 1990-х гг. стало то, что ассоциативная форма мышления заменяет натурно-реалистическую. Причем «реализм, который совсем недавно монопольно занимал центральное место в искусстве, в 1990-х гг. становится такой же самой периферией, как и остальные направления» [11, с. 37]. Накопившиеся жизненные противоречия привели к возрастанию в поэтике полотна значения метафоры, аллегории, символа и знака. Современное произведение следует толковать как своеобразный текст, который необыкновенно многомерен, где одни и те же элементы могут быть увидены с разных сторон, соответственно, по-разному истолкованы.

Еще в 1970-х гг. в мировом искусстве стали четко разделять творца, произведение и зрителя, в результате чего возникла идея о том, что произведение искусства также имеет собственную знаковую систему. Применяя концепцию дихотомии, предложенную семиотиком Нельсоном Гудманом [12] и выражающуюся в терминах «репрезентативность» и «экспрессивность», можно более точно классифицировать современную белорусскую живопись, избегая противостояния реализма и абстрактного искусства. Нельсон Гудман рассматривает искусство как определенную языковую систему, в которой реализм и абстракция, как понятия, отступают на второй план. Идея, на базе которой возникло подобное предложение, заключается в том, что произведение искусства является не просто иллюстрацией чего-либо, оно является носителем идеи (репрезентативности) либо чувств (экспрессивности). Хотя в зависимости от различных типов культур смысл этих понятий может меняться.

Художники, которые ставят своей целью соединение традиций собственной культуры с мировым художественным процессом, выражают наиболее перспективную линию развития современного искусства. В этом плане интересным представляется творчество современных белорусских художников А. Задорина, Н. Залозной, И. Тишина и Р. Вашкевича. В соответствии с концепцией, предложенной Н. Гудманом, стилистика их работ может быть определена как реалистическая экспрессивность (А. Задорин), абстрактная экспрессивность (Н. Залозная) и особая форма репрезентативности (Р. Вашкевич и И. Тишин).

Удивительной способностью по-новому освещать очевидное обладает А. Задорин. Строя свою творческую концепцию в русле постмодернизма, он не избегает фигуративности. Чтобы достичь экспрессии, художник дополняет сочетания тонких теплых тонов цветовыми контрастами, образы персонажей сохраняют предметность и кажутся погруженными в глубокую задумчивость. Современная философия, достижения психоанализа являются главным духовным субстратом, на котором выросло творчество мастера. Ситуация молчания – один из главных лейтмотивов творчества А. Задорина. Его персонажи никогда не вступают в диалог друг с другом, живут в пространстве хрупкого равновесия. В картинах «Траурный митинг в Куропатах» (1993) и «Мой еврейский дедушка» (1995) автор обращается к актуальным для Беларуси темам, таким, как обнаружение мест массовых захоронений жертв сталинских репрессий и проблема скрытого антисемитизма.

Характерной чертой работ Н. Залозной можно назвать гармоничное использование цвета и форм, выражающих определенные чувства. Уже в начале 1990-х в живописи автора хорошо заметны религиозные мотивы, позднее эти ассоциации сменяются

символами, знаками, а иногда и текстами («Иерусалимская библиотека», 1996, «Иерусалимская серия», 1997). Уже в конце 1990-х Н. Залозная начинает смело экспериментировать с живописной поверхностью.

Холсты Руслана Вашкевича решены в тонком, на грани монохрома, колорите («Гуттаперчевый мальчик», 1992; «Третий лишний», 1996; «Один на один», 1997). Автору не свойственно стремление к богатству живописного строя полотен, задачи цветовых поисков в них не ставятся. Создается ощущение, что он как бы замирает в застывших реалистических образах, соединяя современное мировосприятие и ценности древнерусской живописи.

В отличие от холстов Р. Вашкевича работы И. Тишина наполнены динамической энергией. В своем творчестве автор погружен в проблематику синтеза истории и современности, идеологии и мифологии современного общества. Основываясь на постмодернистской стратегии свободного творчества, художник выстраивает свою знаковую систему стилистических приемов и форм. В работах 1990-х гг. он пытается разрушить традиционный культурный контекст, прибегая к «партизанским» методам («Морфло», 1992, серия «Формулы Родченко», 1995, проект «Легкое партизанское движение», 1997).

Заключение. В белорусской живописи конца XX века мирно сосуществуют различные художественные направления, искусство пришло к той практике плюралистического развития, которое было насильственно остановлено в начале 1930-х гг. Возросшее влияние мировой культуры приводит к увлечению художников западной философией и психологией. Многомерный современный мир становится источником образных решений. Осмысление живописцами действительности происходит при помощи синтеза современных художественных практик, в том числе основанных и на реалистическом, фигуративном мировосприятии. Одной из особенностей белорусской живописи конца XX века стало то, что появляются ранее запрещенные темы – религиозная, мифологическая, эротическая, сюжеты, посвященные жертвам сталинских и политических репрессий, и ряд других.

Творчество современных белорусских художников немыслимо сегодня вне связи с общемировыми философскими, эстетическими и политическими течениями. Интенсивный процесс втягивания их в интернациональное культурное пространство после длительной изоляции достаточно плодотворен. Именно сейчас в поле тотальной постмодернистской ситуации белорусские художники все больше стремятся найти свое национальное своеобразие и отойти от прямого копирования западных культурных моделей. Обусловлено это и особенностями исторического развития, и таким понятием, как славянский менталитет, определяющим для белорусской культуры. Несомненно, белорусские художники не ставят перед собой задач по революционному изменению мира, но им и мало свойственен индивидуализм и нигилизм сознания западного образца. Именно наличие славянской ментальности способствует появлению в белорусской живописи тех тенденций, которые характеризуются эсхатологическим восприятием жизни современными художниками, стремлением укрепить человеческую душу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева, Н. А. Опыты самопознания. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1984. – 236 с.

2. Каменский, А. Увидеть по-новому / А. Каменский // Искусство. – 1989. – № 3 – С. 1–4.

3. Цыбульскі, М. Блукаючы ў ваколіцах авангарду / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 14–15.

4. Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX – 1941 г. / Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ имени П. М. Машерова», 2009. – 113 с.

5. Цыбульскі, М. Пад флёрам міфаў вялікай эпохі / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 12. – С. 36–43.

6. Голомшток, И. Ф. Тоталитарное искусство / И. Ф. Голомшток – М.: Галарт, 1994. – 473 с.

7. Гумянюк, Ю. Постмадэрновы прарыў і пачуццё дыстанцыі ў беларускай літаратуры напрыканцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў / Ю. Гумянюк // Культура. – 1996. – № 4. – С. 8.

8. Каменский, А. А. Романтический монтаж / А. А. Каменский – М.: Советский художник, 1989. – 336 с.: ил.

9. Modern art in Belarus / Y. Schunejka, O. Kovalenko, A. Morozov, O. Kopenkina. – Amsterdam: Peter Noldus, 2000. – 300 p.: il.

10. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.

11. Цыбульскі, М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36–37.

12. Nelson Goodman. Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols. – Indianapolis, 1976. – 256 p.

Паступила в редакцию 13.02.2013 г.

УДК 75.036(477)

Особенности акварельной и масляной живописи в портретных произведениях Анатолия Петрицкого

Пономаренко М. В.
Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В рамках статьи исследуются особенности акварельной и масляной живописи в портретных произведениях Анатолия Петрицкого. В основу исследования лег рукописный документ Анатолия Петрицкого «Выполнение картины», найденный в его архивах. Этот документ дает возможность выявить сходство и различие в структуре акварельных и масляных работ художника и понять, какие именно средства и приемы выразительности применял Анатолий Петрицкий в решении творческих задач. В произведениях портретного жанра, исполненных акварелью, линия приобретает звучание самостоятельного элемента, который участвует в декоративной организации изобразительной плоскости как компонент стилизации формы. Линия «разбивает» пространство на плоскости, состоящие из отдельных геометрических сегментов. Именно с помощью линии «большая» форма дробится на составляющие ее более мелкие модули. В портретных произведениях Анатолия Петрицкого, исполненных в технике масляной живописи, линия подчинена пятну, которому отводится доминирующая роль. Ее пластическая выразительность лежит в основе решения художественно-стилистических задач изображения, связанных с выявлением пространства и объема.

Ключевые слова: *Анатолий Петрицкий, акварель, живопись маслом, портретный жанр, линия.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 21-24)

Peculiarities of Watercolor and Oil Painting in the Portrait by Anatoly Petritsky

Ponomarenko M. V.
Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov

The article touches upon the problem of features in watercolor and oil painting of portrait works by Anatoly Petritsky. This research is based on the hand-written document of Anatoly Petritsky «How to make the painting» which was found in his personal archive. This document helps to bring out similarity and difference in the structure of watercolor and oil painting by the artist as well as to understand which means and techniques of expression Anatoly Petritsky practiced to solve artistic tasks. The line was an independent element in watercolors of portrait genre by Anatoly Petritsky. This element takes part in decorative organization of visual plane, as a component of form stylization. The line breaks the space into planes, which are composed of geometrical segments. By the instrumentality of the line «greater» form breaks up into constituent small modules. In Anatoly Petritsky's oil portraits the line was subordinated to the patch which dominates. Its plastic expressiveness is the basis of the solution of stylistic problems in realistic image, which is connected with identification of space and volume.

Key words: *Anatoly Petrisky, watercolor, oil painting, portrait genre, line.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 21-24)

Исследование художественно-стилистических особенностей портретного жанра в живописи авангардных художников Харькова сегодня обретает особую значимость. Необходимость его переоценки обусловлена значением портретного наследия в контексте общего развития жанра в живописи Украины первой трети XX столетия. В этот период поиски «новых форм» выражения в портретном творчестве многих художников Харькова достигают максимального разнообразия. Эти черты характерны для портретов Анатолия Петрицкого. Именно в Харькове художник создал известную портретную серию, героями которой стали украинские писатели, художники,

Адрес для корреспонденции: e-mail: el.mari@list.ru – **М. В. Пономаренко**

композиторы. В серию, по словам художника, входило «около ста портретов украинских деятелей культуры и общественности, которые были написаны по списку ЦК КП(б)У и приобретены Музеем литературы им. Шевченко в Харькове» [1].

Цель статьи – определение особенностей портретной живописи Анатолия Петрицкого.

Уникальный язык живописи художника – направление, которое было усмотрено в качестве перспективы научно-теоретических исследований еще И. И. Вроной [2] в монографии «Жизнь и творчество А. Г. Петрицкого», но так и не получило более детального развития. Высоко оценивая талант Петрицкого-портретиста, И. И. Врона пишет: «Художественный язык портретной серии Петрицкого представляет собой явление целиком новое и необычное в искусстве портрета. Художник создает свою особенную систему выразительных средств, которые наиболее соответствуют его идейно-эстетическим замыслам» [2]. Основная теоретическая платформа, содействующая дальнейшим исследованиям художественно-стилистических особенностей портретного творчества Петрицкого, создана Д. Е. Горбачевым [3]. Особый интерес представляет его книга «Воспоминания о художнике», в которой встречаются воспоминания современников Анатолия Петрицкого, связанные непосредственно с его творческим процессом исполнения портретов. Своеобразие таланта и личности художника не раз освещалось Д. Е. Горбачевым как в книгах, так и в отдельных статьях [4], [5], [6]. В дальнейшем портретное творчество художника было представлено В. В. Рубан альбомом «Анатоль Петрицкий. Портреты современников» [7]. Значимым стал вклад исследовательницы в систематизацию портретного наследия Петрицкого. Краткое упоминание портретной галереи, созданной Анатолием Петрицким, содержится в работе Л. С. Зингер [8], посвященной живописи советского периода. Акцентируется внимание на значении «галереи портретов» Анатолия Петрицкого в культурной среде Харькова в исследовательской работе Т. В. Павловой [9]. Особо ценными материалами для данной работы стали архивные документы Анатолия Петрицкого, раскрывающие творческие ориентиры и предпочтения художника в области станковой живописи в целом и портретного жанра в частности [1], [10].

Для решения задач данного исследования более предпочтительна классификация портретных произведений Анатолия Петрицкого в соответствии с техникой исполнения: масляной и акварельной живописи. Материал, с помощью которого исполнено произведение, во многом определяет художественно-стилистические особенности живописного языка, «прочность, технику и стиль живописи» [11].

Большинство известных нам портретов было исполнено Анатолием Петрицким в технике акварели. Прекрасно раскрывая возможности материала, художник максимально использует их для построения пластической структуры портретных произведений в акварели. Акварельная техника требует быстрой работы, «ее привлекательность в свежести и беглости впечатления» [11]. Выбор материала исполнения для портретной серии был не случаен, он полностью соответствовал темпераменту и характеру художника, методу ведения работы. Из воспоминаний Юрия Смолича известно, что «портрет (где-то 100 на 75 см) Анатолий Галактионович писал за два–три, а иногда и за один сеанс. Относительно портретов в карандаше-акварели, он завершал такой портрет, случалось, за два–три часа» [4]. Такой стиль быстрого письма типичен для акварельной техники. Но в портретной серии Анатолия Петрицкого мы не находим характерных для такого подхода стилистических эффектов: мягких затеков краски, следов письма «по сырому». A la prima Петрицкого отражает черты живописи, которая, согласно Г. Вельфлину [12], именуется графической. Исследуя художественно-стилистические особенности стилей живописи, ученый считал, что графический стиль «видит в линиях, а живописный – в массах» [12]. В портретных произведениях Петрицкого это линейное видение во многом соответствует представлению красоты, свойственному эстетике авангарда. В живописи авангард утверждал глубинное постижение натуры, которое предполагает переход художника по ту сторону внешней видимой формы. Стремление Петрицкого к преодолению «буквального» изображения портретируемого очевидно. Подтверждают это и записи, сделанные художником в конспектах лекций по композиции. В них содержится ключевая фраза, раскрывающая основу творческого метода Петрицкого-портретиста. «Изображение натуры не есть цель живописи, – пишет художник. – Цель – изображение состояния души и мысли» [12].

Декоративная организация плоскости. В портретной живописи украинского аван-

гарда преобладает декоративная организация картинной плоскости. Среди средств выразительности наибольшей популярностью пользовались линия, силуэт, уплощенное пятно. Активно применялся прием стилизации формы, ее деформация. Однако в портретах, исполненных акварелью, и в портретах, написанных маслом, эти средства выразительности у Петрицкого «звучат» по-разному. Во многом это обусловлено спецификой техники акварельной и масляной живописи. Есть все основания предполагать, что Анатолий Петрицкий работал, применяя в портретной живописи маслом так называемый «нерасчлененный» метод. Его особенность заключается в отсутствии последовательных стадий ведения работы, «последовательного вырастания одной проблемы из другой; от начала до конца, от первых до последних мазков это одновременно рисунок, форма, цвет» [11]. Образцом, подтверждающим такой подход Анатолия Петрицкого, может служить его «Портрет Е. Зимоглядовой» (1930-е гг.). Работа не была завершена художником, и это дает возможность выявить ее художественно-стилистические особенности с большей ясностью. Сливая воедино технические и стилистические проблемы и процессы, художник одновременно решает задачи формы, колорита, пространства. В портрете Е. Зимоглядовой рисунок и лепка формы цветом, компоновка фигуры, тональная и цветовая разработка плоскости, линия и пятно возникают и развиваются в одно и то же время. Заметно, как линия энергично струится по контуру женской фигуры, «разливаясь» глубоким темным тоном в пятне черного джемпера, в который одета модель. Линиями намечены складки юбки. Благодаря цветовому и тональному разнообразию предопределена их пластическая выразительность. Несмотря на свое активное звучание, все же линия аккомпанирует пятну и находится в его подчинении. Ее пластическая выразительность лежит в основе решения художественно-стилистических задач, связанных с выявлением пространства и объема. Эта особенность сохраняется во всех портретных полотнах Анатолия Петрицкого, исполненных в технике масляной живописи. В акварельных портретах мастера линия приобретает резкий геометризированный, контурный характер. В них она выступает как более самостоятельный художественно-стилистический элемент. В общем строе композиционных инкорпораций акварельных произведений Петрицкого портретного жанра линия занимает центральное место. Она призвана решать пространственные задачи иными путями, нежели в портретах, выполненных маслом. В акварельных портретах линия «разбивает» пространство на плоскости, состоящие из геометрических сегментов. Особенно наглядно такой принцип построения пространства выступает в «Портрете В. Василько» (1931), «Портрете Л. Гаккебуш» (1930), в «Портрете С. Бутовского» (1929).

Уникальной находкой, раскрывающей творческий метод художника, оказался рукописный документ Анатолия Петрицкого «Выполнение картины», найденный в его архивах [10]. Он выстроен Петрицким в виде плана последовательной работы по созданию картины. Названия пунктов говорят о задачах, которые Анатолий Петрицкий закладывал в решение художественно-стилистического и образного ряда своих портретных произведений. Этот документ является весомым основанием для анализа художественно-стилистических особенностей в портретных произведениях Петрицкого в соответствии с указанными в нем пунктами. Один из них обозначен как «Костюм». Если для театральных постановок Анатолий Петрицкий создает костюм персонажа, то в портретах костюм – это считанная художником информация, переведенная на язык живописи с помощью линии, геометризированных формы и цвета, которые усиливают остроту звучания характеристик моделей, порой доводя их до гротеска. Как в первом, так и во втором случае можно отметить подход художника, который практикуется в сценографии – использование приема стилизации с целью заострения характеров персонажей.

Проблема освещения. Интересно решает Анатолий Петрицкий в своих портретных произведениях проблему освещения. В упомянутой схеме художника «Выполнение картины» она соответствует пункту под номером 13. В акварельных портретах при помощи освещения выявляются контрастные отношения больших пятен света и тени. Особый интерес представляет «Портрет И. Паторжинского», в котором освещение, направленное снизу, не только моделирует черты лица в объеме, но и раскрывает загадку пятой позиции плана Анатолия Петрицкого: «Выбор соответствующего места действия» [10]. Нет сомнений, что И. Паторжинский изображен в свете рампы, харак-

терном для техники освещения сцены театра или концертного зала. В данном случае примечательно, как этот «театральный» прием освещения использовал Петрицкий в картине портретного жанра. С его помощью он охарактеризовал место действия без его непосредственного изображения: оперный певец изображен на фоне чистого белого листа. Художник раскрывает образный строй в портрете с помощью света как художественно-стилистического средства выразительности.

На вкусы и художественно-стилистические предпочтения Петрицкого-портретиста красноречиво указывают некоторые детали в интерьере, зафиксированные на фотографии, которая относится к «харьковскому» периоду жизни художника. На стене творческой мастерской в доме «Слово», где работал Анатолий Петрицкий, узнаваемы репродукции портретных произведений кисти А. Матисса, П. Пикассо и А. Модильяни. Переосмысление творчества таких мастеров очевидно оказало влияние на формирование особенностей художественно-стилистической структуры живописных портретов Петрицкого. Наряду с увлечением западноевропейским искусством следует отметить интерес мастера к системе П. Чистякова, а именно – к его рассуждениям о вопросах композиции [10].

Петрицкий был убежден в том, что «художник должен быть на высоте современной культуры, иначе будет эклектиком и эпигоном, а его творчество подражанием предшественникам» [10]. Обладая острым чувством времени, он полностью соответствовал этому представлению в своем творчестве. Эксперименты Анатолия Петрицкого в области художественно-стилистической лексики авангарда в живописи, базируясь на основе классической системы законов реалистического изображения, являются его оригинальной интерпретацией.

Итак, к характерным особенностям портретных произведений Анатолия Петрицкого, как исполненных в технике акварели, так и в масляной живописи, следует отнести активное применение таких приемов и средств выразительности, как линия, пятно, стилизация формы. Однако их применение также имеет свои отличия, продиктованные спецификой материала и творческого метода Петрицкого.

Заключение. В произведениях портретного жанра Анатолия Петрицкого, исполненных акварелью, линия приобретает звучание самостоятельного элемента, который участвует в декоративной организации изобразительной плоскости как компонент стилизации формы. Линия «разбивает» пространство на плоскости, состоящие из отдельных геометрических сегментов. С помощью линии «большая» форма дробится на составляющие ее более мелкие модули.

В портретных произведениях Анатолия Петрицкого, исполненных в технике масляной живописи, линия, при всей ее активности, неразрывно связана с пятном, которому отведена доминирующая роль. Она аккомпанирует пятну и находится в его подчинении. Пластическая выразительность линии лежит в основе решения художественно-стилистических задач реалистического изображения, связанных с выявлением пространства и объема.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрицкий, А. Г. Автобиография. Варианты / А. Г. Петрицкий. – ЦГАМЛИ. – Фонд 237. – Оп. 2. – Ед. хр. 184.

2. Врона, І. І. Життя і творчість А. Г. Петрицького / І. І. Врона. – К.: Мистецтво, 1968. – 189 с.: іл. – С. 32.

3. Анатолій Петрицький: Спогади про художника / упоряд.: Л. А. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1981. – 112 с.: 24 іл. – С. 37.

4. Горбачов, Д. О. Яскравий талант / Д. О. Горбачов // Дніпро. – 1965. – № 10.

5. Горбачов, Д. О. Новознайдені твори А. Петрицького / Д. О. Горбачов // Мистецтво. – 1965. – № 10.

6. Горбачов, Д. О. Романтика і артистизм / Д. О. Горбачов // Мистецтво. – 1966. – № 4.

7. Рубан, В. В. Анатоль Петрицький. Портрети сучасників / В. В. Рубан. – К.: Мистецтво, 1991. – 128 с.: іл.

8. Зингер, Л. С. Советская портретная живопись 1917 – 1930-х годов / Л. С. Зингер. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 296 с.: ил.

9. Павлова, Т. Хроніки «Землі» / Т. Павлова // Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до театру кіно-фото. – К.: Родовід, 2009. – С. 170.

10. Петрицкий, А. Г. Конспекты лекций по композиции. Тетрадь / А. Г. Петрицкий. – ЦГАМЛИ Украины. – Фонд 237. – Оп. 2. – Ед. хр. 181.

11. Виппер, Б. Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер. – М.: АСТ – ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с. – С. 139, 204.

12. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М.–Л.: Академия, 1930. – 344 с. – С. 21.

Поступила в редакцию 17.04.2013 г.

УДК 72.036(476)

Творчая спадчына архітэктара Івана Жалтоўскага

Харэўскі С. В.
Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт, Вільнюс (Літва)

Артыкул прысвечаны асобе Івана Жалтоўскага, геніяльнага архітэктара, стваральніка неакласічнага стылю эпохі культу асобы ў СССР, які паходзіў з шляхецкай сям'і, што жыла на Палессі. Яго творчасць стала ўнікальнай у сусветнай гісторыі архітэктуры праз маштаб горадабудаўнічых праграм, а таксама дзякуючы ягонаму творчаму доўгажыхарству. Большая частка артыкула прысвечаная біяграфіі архітэктара, які нарадзіўся ў Пінску, дзе і скончыў класічную гімназію, а таксама этапам яго творчага росту. Пазначаючы паасобныя факты творчай біяграфіі сусветна вядомага архітэктара, аўтар вылучае ў іх беларускі кантэкст праз прызму агульнасавецкага культурнага кантэксту 1930–1950-х гг.

Аўтар прапануе нам яшчэ раз прааналізаваць такую мала даследаваную частку нашае архітэктурнае спадчыны, як неакласіцызм сярэдзіны XX стагоддзя. Асоба нашага земляка, Івана Жалтоўскага, які стаяў ля вытокаў гэтага кірунку ў будаўніцтве, чые густы і талент перадвызначылі воблік гарадоў усяго СССР, яшчэ не асэнсаваны ў беларускай гістарыяграфіі належным чынам. А роля гэтага вялікага дойліда ў стварэнні архітэктурнае школы БССР і ў фармаванні вобразу яе гарадоў пакуль недастаткова даследавана ў беларускім мастацтвазнаўстве.

У артыкуле вызначаюцца этапы творчай эвалюцыі архітэктара, звяртаецца ўвага на яго выкладчыцкую і грамадскую дзейнасць. Аднак асноўная ўвага сфакусавана аўтарам на ідэйна-мастацкіх аспектах творчасці Івана Жалтоўскага, а таксама на аб'ектах у Беларусі, у праектаваннні якіх браў удзел сам архітэктар.

Ключавыя словы: *архітэктура, стыль, Іван Жалтоўскі, класіцызм, паладыянства, Сталін.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 25-31)

Artistic Heritage of Architect Ivan Zhaltousky

Khareusky S. V.
European Humanitarian University, Vilnius (Lithuania)

CThe text is devoted to the personality of Ivan Zhaltousky, a genius architect, founder of neoclassic style of the period of person cult in the USSR who came from a noble family which lived in Polessye. His creative work became unique in the world history of architecture through the scale of his city construction programs and due to his creative longevity. Greater part of the article is devoted to the architect's biography, which was born in Pinsk, finished classical gymnasium, as well as to the stages of his creative growth. Pointing out several facts of the creative biography of the world famous architect, S.Khareusky singles out Belarusian context in them through the prism of general Soviet cultural context of the 1930–1950-ies.

The author suggests analyzing once more such part of our architectural heritage as neoclassicism of the mid XX century, which was little studied. The personality of our compatriot Ivan Zhaltousky who was the beginner of this construction direction, whose taste and talent shaped the look of cities in the whole USSR, is not yet properly understood in Belarusian Historiography. At the same time, the role of this great creator in establishing Belarusian architectural school and in shaping the look of its cities is not yet properly explored in Belarusian art studies.

Stages of creative evolution of the architect are singled out in the article; attention is drawn to his teaching and public activity. However the author focuses on ideal and artistic aspects of the activity of Ivan Zhaltousky as well as on buildings in Belarus in the construction of which the architect himself participated.

Key words: *architecture, style, Ivan Zhaltousky, Classicism, Stalin, Palladianism.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 25-31)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: chareuski@gmail.com – **С. В. Харэўскі**

Іван (тады яшчэ Ян) Уладзіслававіч Жалтоўскі нарадзіўся 27 лістапада 1867 г. у Пінску. Тут, у сталіцы Палесся, яму і наканавана было правесці свае першыя дваццаць гадоў жыцця. Уладзіслаў Жалтоўскі, ягоны бацька, памёр заўчасна, калі сыну было толькі адзінаццаць гадоў. Ягоная магіла да сённяшняга дня захавалася ў цэнтры старых рыма-каталіцкіх могілак у Пінску. Тут Ян/Іван Жалтоўскі скончыў школу, гімназію і рэальнае вучылішча. Пінская класічная адукацыя дазволіла яму затым лічыцца самым адукаваным і дасведчаным архітэктарам СССР. Пра Івана Жалтоўскага цяпер ведае ўвесь свет як пра выбітнага дойліда, які стварыў той клішаваны вобраз Масквы, што ведамы, бадай, кожнаму – імперская сталіншчына 1930–50-х гадоў [1].

Мэта артыкула – выяўленне генезісу стварэння адметнага стылю ў савецкай архітэктуры 1930–1950-х гг., актуалізацыя постаці нашага слыннага суайчынніка, ураджэнца Пінска, выбітнага савецкага архітэктара Жалтоўскага ў беларускім кантэксце і вызначэнне яго ролі ў фармаванні архітэктуры Беларусі.

Ніхто з нашых айчынных архітэктраў не выклікаў гэтулькі процілеглых меркаванняў і супярэчлівых ацэнак, але і не прыцягваў гэткае пільнае ўвагі, як Жалтоўскі. Яго архітэктурныя і эстэтычныя погляды развівалі,алеіаспрэчвалі,уадзінчасуіхбачылі адкрыццё, а ў іншы – казалі аб іх другаснасці. Яму закідалі таталітарызм і параўноўвалі з Альбертам Шпэерам, дойлідам Гітлера. Тым часам самы шырокі і не самы шырокі глядач трыццатых і саракавых гадоў (у Амерыцы і ў Еўропе, у Берліне ці ў Маскве, у Варшаве ці ў Амстэрдаме) не меў падазрэння, што нейкае мастацтва з'яўляецца «таталітарным», але папросту ўспрымаў ягоную аптымістычную эстэтыку за сучасную. Па ўсім заходнім свеце панавала «ар дэко», мала чым адрознае ад дэкаратывізму сталінскіх часоў. Аздоба тагачасных амерыканскіх хмарачосаў ледзьве не як дзве кроплі вады супадае з аздобаю маскоўскага метрапалітэна, над якой карпеў дойлід з Пінска Іван Жалтоўскі: бронза, краты, мармур, рымскія рэгаліі. Маскву Жалтоўскага, сярод іншых, будавалі і тысячы палітычных катаржанаў. Савецкія будаўнікі пад уплывам колішняга пінчука Івана Жалтоўскага, славутага будаўніка Масквы, вярнуліся на паўтысячы гадоў назад, у эпоху Паладыё і Альбэрці. Між тым, спаквалявадрадзіўсяікласічныкосныакадэмізм. Бродскі запанаваў у жывапісе, Жалтоўскі – у архітэктуры.

Але, вінавацячы Жалтоўскага ў патуранні густам крамлёўскіх правадыроў ці ў анахранічным класіцызме, усе крытыкі мусілі і мусяць прызнаваць за ім найвышэйшы прафесіяналізм, акадэмічную выкшталцонасць і невераемную працаздольнасць. А вось жа вучоба ў імператарскай Акадэміі мастацтваў, куды ён паступіў, маючы ўжо дваццаць гадоў, расцягнулася ў яго на 11 гадоў! Незаможная сям'я пінскага шляхціца мала чым магла дапамагчы свайму геніяльнаму сыну, які праз тое мусіў несупынна падрабляць, брацца за розныя будаўнічыя замовы. Цягам усяго жыцця Жалтоўскі шмат часу праводзіў на будоўлі, часам не толькі здзяйсняючы архітэктурны нагляд, але і навучаючы сакрэтам майстэрства цесляроў, мулярaў, тынкоўшчыкаў.

Нарэшце, Жалтоўскі ў 1898 годзе закончыў свой дыпломны праект «Народны дом», што быў зроблены ім у майстэрні прафесара Л. І. Тамішко, і атрымаў званне архітэктара-мастака. Па сканчэнні Акадэміі Жалтоўскі выправіўся ажно ў Іркуцк, дзе меўся працаваць, але прыпыніўся ў Маскве, дзе атрымаў запрашэнне выкладаць у Строганаўскім вучылішчы. Так, збегам абставінаў, Жалтоўскі звязаў свой лёс з Масквою, дзе і жыў да канца дзён сваіх [2]. Адной з першых ягоных работ тут стаў праект гатэля «Метраполь», што, аднак, згарэў ужо ў 1902 годзе, не паспеўшы адчыніць дзверы для гасцей.

У 1903 годзе Жалтоўскі выйграў конкурс на пабудову будынка Скаковага таварыства. Паводле ўмоваў конкурсу, будынак патрабавалася запраектаваць у модным тады кшталце англійскае готыкі. Але, выйграўшы конкурс на праектаванне, Жалтоўскі выканаў адразу і новы праект – у духу варыяцыі на тэмы расійскага ампіру і італьянскага рэнесансу. Дойлід з Пінска палічыў, што такая архітэктура будзе чужая Маскве, і патрапіў здзівіць і задаволіць тагачасную дасведчаную публіку, выкарыстаўшы варыяцыі на класічныя тэмы. У яго версіі класічныя матывы атрымалі новы, амаль непазнавальны характар. Гэта быў першы ўзор

таго адметнага стылю Жалтоўскага, які ён распрацоўваў усё астатняе жыццё.

Велічная класіка. Змяшэнне матываў архітэктуры рэнесансу і пецярбургскага класіцызму знаўцы адзначаюць ва ўсіх праектах Жалтоўскага, зробленых у пачатку XX стагоддзя. Іншы тагачасны праект Жалтоўскага тых гадоў, загарадны дом у маёнтку Руперт пад Масквою, быў пастаўлены ў высакародным духу паладыянскіх вілаў блізу Вінчэнцы. Сярод тых размаітых густаў, што панавалі ў дойлідстве Расіі ў пачатку XX стагоддзя, творчыя прыхільнасці Жалтоўскага, што палягалі на пераасэнсаванні рэнесансавай спадчыны Італіі, былі выключэннем. Праз тое ягонае творчае крэда нельга з пэўнасцю атаясамліваць з неакласіцызмам, што ўбіраўся ў тыя гады ў сілу па ўсім свеце, бо ад самых сваіх першых работ ён натхняўся, перадусім, узорамі рэнесансу.

Тут трэба зазначыць, што знаёмства Жалтоўскага з Італіяй, яе культураю і моваю не было павярхоўным і толькі тэарэтычным. Ад студэнцкіх гадоў у перапынках між будаўнічымі сезонамі ён шмат падарожнічаў па Еўропе, найперш па Італіі, у якой бываў дваццаць шэсць разоў (!), нават у гады сталіншчыны. Там ён, прагны да ведаў, багата маляваў, рабіў архітэктурныя абмеры, шкіцаваў арнаменты і дэталі будынкаў. Ён нават здолеў зафіксаваць на стужцы званіцу сабора Сан-Марка, што абрынуўся ў ліпені 1902 г. з прычыны непрадуманай рэстаўрацыі. Гэты італьянскі досвед, да якога ён звяртаўся рэгулярна, шмат паспрыяў у далейшай ягонай працы. Жалтоўскі вольна валодаў італьянскай, зрэшты, і польскай, і нямецкай мовамі, і лацінаю, што моцна вылучала яго з шэрагу савецкіх калег-будаўнікоў. І, вядома ж, каласальным ягоным унёскам у развіццё айчыннае архітэктурнае тэорыі і гісторыі культуры стаў пераклад «Чатырох кніг аб архітэктуры» Андрэа Паладыё на рускую мову (выдадзены ў 1937 г.). Ён сам кіраваўся паладыянскімі прынцыпамі і шматкроць наўпрост пераймаў іх. Адным з палажэнняў гэтай тэорыі было палажэнне аб візуальным павелічэнні архітэктурнага аб'екта.

З ранніх, відавочных спробаў прымянення прынцыпаў Паладыё можна назваць маскоўскі асабняк Тарасава на Спірыдонаўцы (1909–1912), што доўгі час лічыўся адным з найлепшых пасля эпохі класіцызму будынкаў Расіі. Асабняк Тарасава значны яшчэ і тым, што ён – адно з першых сведчанняў станаўлення шырока вядомай тэорыі архітэктурнага арганізма, якую ўсё жыццё распрацоўваў майстар. Жалтоўскі стварыў вобраз больш лёгкага будынка, што валодае нарастаючай дынамікай. У аснову праекта Жалтоўскага стаў палац Т'енэ ў Віченцы, дзе фасады становяцца ўгару больш грубаватымі, манументальнымі, а таксама прапорцыі венецыянскага Палаца доджаў.

Акадэмік А. В. Шчусеў, згадваючы свае студэнцкія гады, распавядаў, што вакол Жалтоўскага заўсёды збіраліся студэнты Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу і размаўлялі пра мастацтва. Той перыяд ягонае біяграфіі ўжо можна лічыць зараджэннем культавай «школы Жалтоўскага». Імкненне да асэнсавання мастацтва, пошукі адказаў на пытанні эстэтыкі і законаў светабудовы адрознівалі яго ўжо ў юнацтве. Яшчэ ў тыя гады ён пачаў ствараць сваю тэорыю аб кампазіцыі прыгожага. Такі падыход не мог не стаць педагагічным. Пакутлівы пошук Жалтоўскім ідэальнага архітэктурнага вобраза спрыяў шырокаму падыходу да вырашэння задачы, раскрываў індывідуальнасці і развіваў ініцыятыву, у ім самым была закладзена сістэма ўдасканалення майстэрства. Менавіта таму Жалтоўскі здабыў такую шырокую папулярнасць і любоў як выхавацель і настаўнік. Многія працавалі разам з ім і вучыліся на яго пабудовах. Але яшчэ большая колькасць людзей, некалькі генерацый архітэктараў, атрымалі веды і вопыт, удасканальвалі майстэрства пад яго кіраўніцтвам ужо за савецкім часам.

Да 1917 года Жалтоўскі стаў адным з найбольш запатрабаваных дойлідаў, які будаваў дамы для самых багатых людзей Расіі. Але не толькі асабнякі. Менавіта яго запрасілі браты Рабушынскія, каб узвесці паселішча для работнікаў арганізаванага ў 1916 г. маскоўскага завода АМО. Унікальнасць асобы Жалтоўскага ўжо ў царскія часы была прыкметнаю: у 1909 годзе «*за известность на художественном поприще*» дойліду было нададзена званне акадэміка архітэктуры. У пачатку XX стагоддзя прыйшло і прызнанне заслуг дойліда ў педагагічнай і асветніцкай дзейнасці. Доказам варта

прывесці тое, што ў «Архитектурно-художественном еженедельнике Императорского Общества Архитекторов – художников» за 1914 пісалі: «*Мастак-архітэктар І. В. Жалтоўскі шмат гадоў ужо з вялікай любоўю дзеліцца сваімі шырокімі ведамі ў гэтай галіне з кожным, хто цікавіцца таварышам, і цяпер ужо знойдзецца нямала такіх, якія многім у сваім мастацкім развіцці абавязаныя яму*» .

Менш каму вядома, што славутая званіца кафедральнага пінскага касцёла Унебаўзяцця Найсвяцейшае Панны Марыі зробленая паводле ягонага праекта. Ніжняя частка званіцы была пабудаваная ў сярэдзіне XIX стагоддзя ў духу ампіру. Але пасля пажару Жалтоўскі склаў новы праект яе рэканструкцыі і надбудовы, у выніку чаго яна стала ўдвая вышэйшаю і цалкам змяніла сваё аблічча, нагэтулькі гарманічна ўвайшоўшы ў барочны ансамбль былога кляштара францішканаў, што пра гэта ўжо мала хто задумваецца. Праект званіцы быў зацверджаны ў 1912 годзе, але з-за вайны і рэвалюцыі рэалізаваны толькі ў 1923–1924 гадах. Славуты ўжо тады маскоўскі архітэктар Жалтоўскі акурат у тыя гады, да 1926 года, фактычна жыў у Італіі, спадчыну якой ён проста абагаўляў. Можна прыпусціць, што ён у тыя гады бываў і ў Пінску, мог пільнаваць будаўніцтва гэтае званіцы, наведваць бацькоўскую магілу…

Лёс абсалютнае большасці архітэктараў, якія атрымоўвалі адукацыю да рэвалюцыі, склаўся ў БССР драматычна. Напрыклад, у 1930-я гады былі расстраляныя галоўныя архітэктары Мінска, Гомеля, Віцебска – Гайдукевіч, Шабунеўскі, Коршыкаў.

Але лёс Жалтоўскага стаўся проста цудам. Ён стаў мэтрам, які перадвызначыў шляхі савецкае архітэктуры сярэдзіны XX стагодзя. Менавіта да Жалтоўскага, руплівага і паслядоўнага захавальніка класічных традыцый, прыслухоўваліся і ўлады. Вядома, што пасля рэвалюцыі ён добраахвотна ўключыўся ў працу па стварэнні новага свету бальшавікоў – Масквы. Прычым пратэкцыю яму склаў сам наркам асветы А. В. Луначарскі, які ў 1919 годзе пісаў Леніну: «*Горача рэкамендую Вам ледзь не самага выдатнага рускага архітэктара, які набыў усерасійскае і еўрапейскае імя – грамадзяніна Жалтоўскага*» [3]. Неўзабаве Жалтоўскі быў асабіста прадстаўлены правадыру. Вядома, што ў ліпені 1919 года У. І. Ленін гутарыў з дойлідам у будынку былое Маскоўскае гарадское думы пра распрацоўку першага бальшавіцкага плана рэканструкцыі Масквы. Пазней Жалтоўскі, які стаў і аўтарам мемуараў пра сустрэчы з Леніным, пісаў: «*Падчас размовы Уладзімір Ільіч надаў вялікую ўвагу пытанням азеляненне горада. (…) Слухаючы Леніна, я выразна ўяўляў сабе, якім цудоўным горадам павінна стаць будучая Масква*» [3]. Натуральна, што галоўным архітэктарам і аўтарам праекта стаў сам Іван Уладзіслававіч Жалтоўскі. У першыя ж пасляэвалюцыйныя гады дойлід удзельнічаў у перапланіроўцы Масквы.

Ім жа быў распрацаваны праект Усерасійскай сельскагаспадарчай выставы (пазней ВДНГ). Менавіта ў гэтыя гады пад кіраўніцтвам Жалтоўскага ўзводзяцца будынкі Маскоўскай ГЭС, Дзяржбанка на Няглінай, кінатэатры «Слава» і «Буревестник».

Да эрудыта і эстэта Жалтоўскага цягнулася моладзь, якая нядаўна была адданая ідэям фукцыяналізму і канструктывізму. Але мэтр перавыхоўваў яе ў духу класікі, што, як тады здавалася, адкрывала новыя далягляды абнаўлення і высокага гуманізму. Пад уплывам Жалтоўскга яны штудыявалі лепшыя дасягненні еўрапейскае спадчыны. Ён на занятках настойліва даводзіў вучням, што архітэктура – гэта не папяровая творчасць, а сапраўднае мастацтва. «*Кожны стыль – гэта варыяцыя на адзіную тэму, што жывіць чалавечую культуру, – на тэму гармоніі*», – лічыў Іван Жалтоўскі [4]. Ён рэкамендаваў ім унурвацца ва ўсе дэталі будаўнічае справы, вывучаць працу майстроў муроўкі і тынкоўкі, альфрэйнае і цяслярскае справы, як некалі гэта рабіў і сам [5]. У 1933 годзе «для практычнага выканання велічэзных архітэктурных работ, прадугледжаных планам рэканструкцыі Масквы», былі створаны архітэктурныя майстэрні Массавета – 10 праектных і 10 планіровачных. На чале трох першых майстэрняў былі пастаўленыя адпаведна найбуйнейшыя архітэктары, якія пачалі сваю творчую дзейнасць яшчэ ў дарэвалюцыйнай Расіі: акадэмікі І. В. Жалтоўскі, І. А. Фамін і А. В. Шчусеў. На працягу перадваеннага дзесяцігоддзя архітэктурная майстэрня № 1 Массавета, кіраваная выбітным дойлідам, праектавала і будавала на ўсёй

тэрыторыі СССР і ў Беларусі таксама. Так паступова складваўся калектыў маладых архітэктараў-аднадумцаў, які пасля перарасце ў майстэрню-школу І. В. Жалтоўскага.

Схільнасць Жалтоўскага да рэтраспекцыі дазволіла яму з асаблівым бляскам прадэманстраваць глыбокае разуменне прыроды архітэктуры, філігранную тэхніку аналізу і сінтэзу яе мастацкай формы. Але толькі яму і, можа быць, вельмі нямногім з таленавітых яго паслядоўнікаў. У першыя ж гады пасля рэвалюцыі Іван Уладзіслававіч рыхтаваў маладых дойлідаў ва «Вхутемасе» і «Вхутеине», дзе вакол яго збіраліся выдатныя творцы, якія сталі пасля славутымі архітэктарамі, як Г. Гольц, М. Паруснікаў, І. Собалеў, С. Кожын, В. Какорын, скульптары І. Шадр, С. Канёнкаў, С. Меркурый. А ў пачатку 1930-х гадоў у зноў арганізаванай Першай майстэрні Массавета пад яго кіраўніцтвам працавалі А. Власаў, М. Баршч, М. Сіняўскі, Г. Зундблат, Я. Ёхэлес, К. Афанасьеў, В. Калона, П. Равякін, Н. Рыпінскі. Усе яны ў той ці іншай ступені могуць лічыцца вучнямі Івана Уладзіслававіча. А многія тыя гады, калі лютавалі рэпрэсіі, не пражылі.

Менавіта лінія Жалтоўскага ў вялікай ступені вызначыла шлях, па якім пайшло асваенне класічнай спадчыны ва ўсёй савецкай архітэктуры ў гады культу асобы і што ўжо ў канцы 1950-х гадоў прывёў да новага канфлікту паміж архітэктурнымі формамі і грамадскімі патрэбамі. Паводле іроніі лёсу, менавіта гуманістычны і культурніцкі пафас Жалтоўскага стаў яскравейшым сімвалам эпохі культу асобы.

Ва ўзаемадачыненнях Сталіна і Івана Жалтоўскага не ўсё было адназначна. Слынны дойлід не раз выступаў у абарону помнікаў старасветчыны. Часам ягоны аўтарытэт спрацоўваў. А часам – ён патрапляў у пастку. Сярод іншых дакументаў захаваўся ліст Сталіна ў адказ на зварот дзеячаў культуры с просьбаю не руйнаваць славутую Сухараву вежу – адзін з сімвалаў старасвецкае Масквы: «*Тт. Щусеву, Эфрос, Жолтовскому и другим. Письмо с предложением – не разрушать Сухареву башню получил. Решение о разрушении башни было принято в свое время Правительством. Лично считаю это решение правильным, полагая, что советские люди сумеют создать более величественные и достопамятные образцы архитектурного творчества, чем Сухарева башня. Жалею, что, несмотря на все мое уважение к вам, не имею возможности в данном случае оказать вам услугу. Уважающий вас И. Сталин. 22.IV.34 г.*» [6]. То бок, катэгарычна адмаўляючы ў захаванні ўнікальнага помніка, ён заахвочвае дойлідаў пераўзысці ўсё, што было створана да ягонай эпохі. І Жалтоўскі ўзяўся за пастаўленую правадыром народаў задачу. Ён стаў творцам маштабу, адпаведнага культу асобы.

У 1932 г. Жалтоўскаму было нададзена званне заслужанага дзеяча навукі і мастацтва РСФСР. Трыццатыя гады былі вельмі плённымі для дойліда. Ён шмат будуе ў Сочы, Грозным, Дом саветаў у Махачкале, распрацоўвае праекты Інстытута літаратуры імя Горкага ў Маскве, тэатра ў Таганрозе, дома на Махавой вуліцы ў Маскве.

У 1939 годзе І. В. Жалтоўскі быў прызначаны кіраўніком архітэктурнай майстэрні, што ў 1945 г. была рэарганізаваная ў школу-майстэрню Жалтоўскага. Вучні гэтай майстэрні прымалі ўдзел у будаўніцтве і аднаўленні не толькі Масквы, але і гарадоў Беларусі.

Жалтоўскі і Беларусь. У яго маскоўскай майстэрні праектаваліся і карэктаваліся планы паваеннага аднаўлення Гомеля і будаўніцтва паасобных аб'ектаў у Мазыры і Пінску… [7]. Менавіта вучні Жалтоўскага, славутыя дойліды Баршч і Паруснікаў, стваралі ансамбль праспекта Сталіна ў Мінску. Гэтак акадэмік архітэктуры Жалтоўскі спрычыніўся да будаўніцтва ў родным краі.

Месца для пабудовы тэатра ў Гомелі было абранае яшчэ перад вайною Іванам Жалтоўскім асабіста [8]. Ягоны праект, зроблены напярэдадні вайны, у 1941 годзе стаў асновай для пабудовы ў 1947–1956 гадах. Праект быў распрацаваны яшчэ ў 1940–1941 гады ўсесаюзным трэстам «Тэатрпраект». Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка падпарадкавана строгай сіметрыі з акцэнтаваннем галоўнае восі, на якой размешчаныя ўсе памешканні, ад вэстыбюля да вялікае глядзельнае залы і падсобак. У мастацкім афармленні выкарыстаны традыцыйны для будынкаў Жалтоўскага чатырохкалонны порцік з развітым франтонам, аздобленым скульптураю.

У 1949 годзе пастановаю СНК БССР было вырашана аднавіць у Гомелі будаўніцтва тэатра. Паваенным будаўніцтвам гомельскага тэатра кіраваў адзін з вучняў слыннага

дойліда – ленінградскі архітэктар Аляксандр Тарасенка, які, дарэчы, пабудаваў таксама тэатры ў Ашгабаце, Ніжнім Тагіле і г. д. У будаўніцтве і абсталяванні тэатра з вялікім энтузіязмам удзельнічалі прадпрыемствы і будаўнічыя арганізацыі Гомеля. Відавочна, што працы, зробленыя архітэктарам А. В. Тарасенка пад кіраўніцтвам Жалтоўскага, вымагалі карэкціроўкі на месцы.Так атрымалася, што сцэнічная каробка гомельскага тэатра, выступаючы за асноўны аб'ём будынка, негарманічна звязаная з агульнай архітэктурнай кампазіцыяй. У выніку павелічэння глядзельнае залы да 800 месцаў, нашмат больш, чым у перадваенным праекце, атрымалася такая недасканаласць – адыход ад першаснага ўзору культавага дойліда. Тым часам Гомель з нецярплівасцю чакаў тэатральнага свята. І 6 лістапада 1954 года на прэм'еру спектакля былі запрошаныя гараджане і самі будаўнікі. На жаль, першапачатковы праект Жалтоўскага гэтага тэатра пакуль не знойдзены. Як і шмат іншых ягоных беларускіх праектаў.

У сярэдзіне 1950-х гадоў у майстэрні-школе Жалтоўскага пад яго непасрэдным кіраўніцтвам выконваюцца ўсе конкурсныя работы, што праводзіліся ў Маскве: Барадзінская панарама, Палац піянераў, Палац працы, Палац Саветаў на Ленінскіх гарах (1957), там жа пантэон Вялікім людзям (1952–1954), серыя праектаў тыпавых клубаў і кінатэатраў, Дом саюзаў ВЦСПС на Крымскай набярэжнай (1953–1957). На жаль, не ўсе яны былі ажыццёўлены. Конкурс на дом ВЦСПС меў пэўныя складанасці. Жалтоўскі зрабіў некалькі варыянтаў праекта. Амаль у кожным – любімая архітэктарам вежачка, увянчаная каронай, завяршае раскрыццё плошчы на раку, пазначаючы ўваход у комплекс і падтрымліваючы сувязь маскоўскіх вышынных дамінант – МДУ і Крамля. Пры кансультацыі І. В. Жалтоўскага быў створаны комплекс элітнага санаторыя «Горны» ў Ялце. Па сутнасці ён выступаў натхняльнікам гэтага праекта, рэалізацыя і адказнасць за якаснае выкананне якога леглі на плечы членаў школы-майстэрні, ужо самастойных архітэктараў. Маляўніча раскіданыя корпусы і альтанкі-ратонды, лёгкія і ажурныя будынкі, працятыя паветрам і паўднёвым сонцам, ажыццяўлялі галоўную запаведзь акадэміка – архітэктура павінна гарманічна злучацца з прыродай. Бадай, гэтае збудаванне з'яўляецца квінтэсэнцыяй метаду і поглядаў вялікага дойліда.

Напрыканцы 1940-х гадоў школа Жалтоўскага пачала падлягаць крытыцы і ганенням, але ў 1950 годзе, калі майстрам школы на чале з мэтрам прысудзілі Сталінскую прэмію, крытыка і сумневы аціхлі.

Перад вайной ён праектуе, а ў канцы сарокавых гадоў будуе два жылыя будынкі ў Маскве: на Смаленскай плошчы і на Вялікай Калужскай вуліцы.

Лічыцца, што дом на Смаленскай плошчы – адна з лепшых работ майстра. Будаўніцтва было пачата напярэдадні вайны і завершана ў 1951 годзе. Нягледзячы на велізарны аб'ём і простую форму, будынак не выклікае адчування грувасткасці і манатоннасці. Гэта тлумачыцца ўмела знойдзенымі гарызантальнымі чляненнямі, светлай абліцоўкай, але, перш за ўсё, – арыгінальным рытмам дэкаратыўных уставок на ўзроўні 6 і 7 паверхаў, што імкнуцца да кампазіцыйнага цэнтра. Гэта «рух налева», падкрэслены і зрушаны ў бок Арбата магутнай аркай. Масіўны аб'ём дома завяршаецца з тарца вежаю, што стылізуе формы італьянскага рэнесансу і замыкае перспектыву значнага адрэзка Садовога кальца. У 1958 годзе ў цоколь будынка ўбудавалі вестыбюль станцыі метро «Смаленская», чым яшчэ больш узмацнілі «важкасць» левай часткі дома. У пачатку 1950-х гг. разам са сваімі вучнямі Жалтоўскі ўдзельнічае ў конкурсе на фасады буйнапанельных гмахаў.

Іван Уладзіслававіч Жалтоўскі глыбей за каго б то ні было ведаў і, магчыма, танчэй за іншых, класічную архітэктуру. Пры гэтым вызначаўся дзіўнай паслядоўнасцю ў сваёй творчасці. Ад пачатку і да канца сваёй шматгадовай дзейнасці ён не выходзіў з кола архітэктурных ідэй і тэм італьянскага Адраджэння. Апошняй буйной працай дойліда стаў конкурсны праект Палаца на Ленінскіх гарах. Вялікаму майстру было ў той час дзевяноста гадоў.

Памёр Жалтоўскі ў Маскве 16 ліпеня 1959 года. Так атрымалася, што разам з ім сышоў і той вялікі стыль, што быў ім створаны і развіты ў невераемных памерах, што

насамрэч, як і наканаваў Сталін, пераўзышло амаль усё, створанае ў папярэднія эпохі. І гэтая акалічнасць паводле іроніі лёсу амаль разбурыла памяць пра вялікага дойліда часоў культу асобы. У 1960–1970-я згадваць яго лічылася наогул непрынятым.

Як тое ні парадаксальна, вялікая бібліяграфія Жалтоўскага, ягоных перакладаў, артыкулаў і ўспамінаў да сёння слаба вывучаная. Наколькі аўтарскімі былі, напрыклад, запісы ягоных успамінаў пра Леніна? Сёння мы маем вялікую колькасць мемуараў ягоных вучняў [9], але даследванняў менавіта ў беларускім кантэксце не праводзілася. Засталіся неапублікаванымі мемуарныя нататкі пра сустрэчы з Жалтоўскім слынных беларускіх архітэктараў Уладзіміра Караля і Яўгена Заслаўскага. Урэшце, недаступнымі пакуль з'яўляюцца для даследчыкаў і праекты Жалтоўскага для беларускіх гарадоў. Як і яго ліставанне са Сталіным.

Заключэнне. Жалтоўскі імкнуўся па-свойму асэнсаваць новыя грамадскія ўмовы і магчымасці будаўніцтва. Гэта парадаксальна выявілася нават у тых выпадках, калі архітэктурныя матывы і формы, запазычаныя ў Італіі, здаюцца амаль літаральнымі, як, напрыклад, у вядомым доме на Махавой вуліцы ў Маскве. За якім стаіць своеасаблівая і глыбокая філасофія архітэктуры, што складае самы моцны бок творчае індывідуальнасці Жалтоўскага. І менавіта гэтая няўлоўная мяжа паміж кампіляцыяй, перайманнем і натхненнем аказалася вельмі тонкай, амаль няўлоўнай. І менавіта яе разуменне Жалтоўскі, геніяльны настаўнік і дойлід, не здолеў перадаць сваім шматлікім вучням. Яны, заставіўшы Беларусь і ўсю шостую частку свету сваімі будынкамі, не здолелі ўзняцца да тых вышыняў, па-над якімі ззяў яго геній. На памяць пра земляка ў Беларусі застаўся ансамбль паваенных будынкаў гарадоў Палесся, у распрацоўцы планаў якіх удзельнічаў Іван Жалтоўскі, ужо як Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, і два шэдэўры, удзел у стварэнні якіх таксама прыпісваецца яму – званіца касцёла ў Пінску і тэатр у Гомелі. А таксама і сотні будынкаў, узведзеных па ўсёй Беларусі ў эпоху Сталіна ягонымі вучнямі і пераймальнікамі, што ствараюць да сёння вобраз нашай краіны.

ЛІТАРАТУРА

1. Соболев, И. Выдающийся мастер советской архитектуры. К 85-летию И. В. Жолтовского / И. Соболев // Архитектура и строительство Москвы. – 1952. – № 2. – С. 14–18; Круглов, М., Лебедев, Г. Иван Владиславович Жолтовский. К 90-летию со дня рождения / М. Круглов, Г. Лебедев, Н. Сукоян // Архитектура СССР. – 1957. – № 12. – С. 21–28; Астафьева-Дуглач, М. П. И. Жолтовский / М. И. Астафьева-Дуглач, Ю. Волчок // Зодчие Москвы XX в. – М., 1988;

2. Игнатьева, Л. Жолтовский и московская архитектурная традиция / Л. Игнатьева // Архитектура СССР. – 1987. – № 3.

3. Хигер, Р. Зодчий И. В. Жолтовский. К 100-летию со дня рождения / Р. Хигер // Архитектура СССР. – 1968. – № 2. – С. 44–51.

4. Иван Владиславович Жолтовский // Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М., 1957. – Т. 1.

5. Ревзин, Г. И. Архитектурная теория И. В. Жолтовского / Г. И. Ревзин // Искусство. – 1988. – № 10.

6. Сталин, И. В. Сочинения. – Тверь: Информационно-издательский центр «Союз», 2006. – Т. 18. – С. 60.

7. Архітэктура Беларусі. Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі. – Мінск, 1993. – С. 585–586.

8. Воінаў, А. А. Горадабудаўніцтва і архітэктура / А. А. Воінаў // Гісторыя беларускага мастацтва. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5. – С. 57.

9. Емельянова, О. Л. Воспоминания о Жолтовском / О. Л. Емельянова // Архитектура и строительство Москвы. – 2003. – № 4; Фирсова, А. В. Учитель (об архитекторе Иване Владиславовиче Жолтовском) / А. В. Фирсова // Архитектура и строительство Москвы. – 2004. – № 3.

Паступіў у рэдакцыю 09.11.2012 г.

УДК 741.5

Комическое и смеховая культура в карикатуре

Кривенькая Е. С.
Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В статье раскрываются особенности преломления комического и элементов смеховой культуры в карикатуре. Для комического в искусстве, отражающего противоречия реальности, важен акцент на выражении некоей видимости того или иного противоречия в произведении. В художественной форме карикатуры осуществляется визуализация разнообразных видов комического. Возникновение комического эффекта обусловлено восприятием несоответствия, заложенного в художественном поле карикатуры как часть замысла. Характер несоответствия и способ его организации в произведении – стимул для интеллектуальной активности зрителя, включающий его в игровое пространство, где он и участник, и наблюдатель комического. Игра со смыслами и ходами сюжетных линий приносит разрядку психического напряжения и удовольствие от самого процесса. Легкость включения зрителя в недоговоренный художественный текст карикатуры обусловлена идентичностью автора и зрителя как носителей одной и той же или близкой национальной смеховой культуры.

Ключевые слова: *комическое в искусстве, смех, игровой элемент, смеховая культура, карикатура.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 32-37)

The Comic and Laugh Culture in Caricature

Kryvenkaya E. S.
Cultural establishment «Vitebsk Regional Museum of Land Studies», Vitebsk

Peculiarities of presentation of the comic and elements of laugh culture in the caricature are revealed in the article. For the comic in art, which reflects contradictions of the reality, it is important to put emphasis on expressing some perception of this or that contradiction in the work of art. In the artistic form of the caricature, visualization of different types of the comic takes place. Emergence of comic effect is conditioned by the perception of the inconsistence, which is in the artistic field of the caricature as a part of the concept. The character of the inconsistence and the way of its organization in the work of art are stimuli for the intellectual activity of the viewer, which include him into the action space, in which he is both the participant and the observer of the comic. Play with senses and subject lines, brings relaxation of psychic tension and pleasure from the process itself. Easiness of the involvement of the viewer into the implied artistic text of the caricature is conditioned by the identity of the author and the viewer as carriers of one and the same or close national laugh culture.

Key words: *the comic in art, laughter, play element, laugh culture, caricature.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 32-37)

Комическое – эстетическая категория, отражающая противоречия явлений действительности и эмоционально-критическое отношение к ним с позиций эстетического идеала. Комическое имеет субъектно-объектную природу, а его восприятие вызывает специфическую психофизиологическую реакцию – смех. В комическом выделяется наглядно-действенный (комическая ситуация как взаимодействие внешних обстоятельств и образа действия людей, а также и просто отдельные поступки, действия) и вербально-рефлексивный (слово, мысль) уровни комического. Существует комическое намеренное – комическое в искусстве (острота, карикатура) и комическое естественное (невольный каламбур, оговорка). Комизм социален своей объективной (особенности предмета) и своей субъективной (характер восприятия) стороной.

Цель данной статьи – выделение особенностей преломления комического и элементов смеховой культуры в карикатуре.

Противоречие есть сущностная характеристика комического, которая получает свое внешнее выражение в некоей видимо-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kes_mak@tut.by – **Е. С. Кривенькая**

сти этого явления. Для комического в искусстве, отражающего противоречия реальности, важна игра на утрировании величины предметов (карикатура), на фантастических сочетаниях (гротеск), сближении далеких понятий (острота). Все существующие теории рассматривают комическое или как объективное свойство предмета, или как результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений субъекта и объекта. Эти три методологических подхода и порождают все многообразие концепций комического.

Комизм как эстетическое свойство реальности и виды комического в карикатуре. Комедийная обработка жизненного материала, выявляющая комизм как эстетическое свойство реальности, требует художественных средств, с помощью которых заостряются противоречия, стимулируется эффект неожиданности и активизируется противопоставление эстетических идеалов осмеиваемому явлению. Описывая эстетические противоречия, важно помнить, что такого рода оценочные суждения относительны и обусловлены общественными предпочтениями в данный конкретный момент времени.

В карикатуре осуществляется визуализация разнообразных видов комического: комическое ситуации, комическое речи, комическое характера (по А. Бергсону). Комическое характера можно видеть в контрастной трактовке образов героев бинарных и многофигурных карикатур.

Комическое речи встречается, как правило, в сюжетной карикатуре, как элемент комической сценки. Речь в художественном поле карикатуры присутствует либо в виде буквенного текста реплик и надписей, либо интерпретируется зрителем, исходя из особенностей мимики, пластики и композиционного взаимодействия героев.

В многофигурной карикатуре К. Мальцева «Чемпионат мира по футболу» (ил. 1) надписью-названием «говорит» только неодушевленный телевизор. Остальные одушевленные участники бытового сюжетного действия обездвижены и немы: глава семьи – добровольно, предвкушая удовольствие от просмотра; остальные домочадцы – принудительно. Комическое речи в данном случае позволяет вскрыть несоответствие высокой цели главного героя – посмотреть чемпионат мира – и низкого способа ее достижения посредством насилия над другими.

В бинарной карикатуре А. Меринова (ил. 2) буквенный текст отсутствует, но гротескно заострены мимика и жестикуляция героев-участников «дорожно-транспортного происшествия». В данном случае речь персонажей озвучивает сам зритель, опираясь на личный жизненный опыт, пользуясь собственным словарным запасом интерпретации телесных реакций, проявляя сотворческую активность и смеясь над «злом с другими». Нравственный предел смеху ставит тот факт, что человеческих жертв нет, да и сам повод к «разборке» – отчасти возмездие.

В художественном поле карикатуры комизм ситуации получает наглядность как несоответствие места действия и роли героев, как несоответствие места и времени действия. В сюжетной карикатуре, где героями являются антагонистические пары (палач-жертва, король-шут, смерть и смертный и т. д.), комизм ситуации задает смещение или замена ролей. Так в карикатуре из коллекции сайта Caricatura.ru (ил. 4) ролевое поведение палача и жертвы на эшафоте не соответствует трагическому церемониалу казни и реализуется как ярмарочное представление, где жертва и палач соревнуются в сноровке, а толпа наслаждается собственно действием, активность которого обуславливает контраст мотиваций. Подобную трактовку образов антагонистической пары можно рассматривать как пример гротескного реализма (по М. Бахтину) в карикатуре.

Пример комизма ситуации, заданного алогизмом поведения героев, является карикатура С. Хасабова (ил. 5). Действующие лица создают мнимую реальность, «соображают на троих» – видимость, ложность и пустота которой совершенно очевидна для наблюдателя. Но субъективная убежденность героев в правильности своих действий (двое собутыльников игнорируют уход третьего, поскольку в поле их зрения количество бокалов осталось прежним) эту видимость поддерживает. Комизм заключается в соединении воедино высокой значимости мотива деятельности героев карикатуры – тяги к общению и нулевой результативности их действий.

Комическая ситуация может воспроизводиться не только в художественном поле карикатуры, но и в воображении, сознании субъекта-наблюдателя. Например, в работе Ю. Тылиндуса, условно обозначенной «Шкала степени опьянения», непосредственно сюжетного действия нет, но есть ключевые фразы, стимулирующие зрительскую фантазию по поводу изменения состояний персонажа по мере его продвижения от отметки шкалы «Боюсь» к отметке «Бойся меня» (ил. 6). Поэтому комическим является и зрительский способ интерпретации карикатуры.

Приемы и средства достижения комического эффекта в карикатуре. Комический эффект в карикатуре достигается с помощью разнообразных приемов. Так, гротескное заострение образа чаще всего используется в шаржах, карикатурах-масках. Гипербола, метафора и каламбур присутствуют в сюжетах и образах героев политических и социально-бытовых карикатур.

Особым комедийным приемом является ирония. Суть ее в том, что кому-нибудь или чему-нибудь намеренно приписывается та черта, которая отсутствует, и тем самым ее отсутствие только подчеркивается. Или слова участников комической сценки намеренно противоречат тому, что они делают, и имеют целью ввести в заблуждение того, к кому обращены. В карикатуре имеет место визуализация «иронии истории», когда люди, преследуя свои цели, вызывают к жизни такие непредсказуемые силы, которые сводят на нет все их усилия, и более того, они сами становятся марионетками и часто жертвами обстоятельств, которые сами же вызвали.

Когда в карикатуре основой замысла является аллюзия к популярным образам из других видов искусства или используется подмена роли и места действия персонажа, известного широкому кругу лиц, то комический эффект решения уподобляется приему «театра в театре», когда мнимая ситуация создается внутри другой условности. Подобный прием использован в карикатуре В. Розанцева (ил. 7), где аллегория «Сизифов труд» спроецирована на гендерное взаимодействие, и в карикатуре В. Калининского (ил. 8), где комизм ситуации задает разговорная сценка по поводу судьбы Царевны-лягушки русского Ивана-царевича и французского Мушкетера.

Мотив игры присутствует в концепциях комического немецких романтиков Жан-Поля, К. Грооса, А. Бергсона и др. С игровым элементом комического связан переход противоположностей друг в друга, их колебательное и обращенное отношение по принципу «маятника»: переход прекрасного в безобразное, нормального в странное, осмысленного в бессмысленное, возвышенного в ничтожное и обратно. Равенство по значению между позитивным и негативным может приводить только к одному результату: снижению позитивного, так как, сколько ни «возвышай» негативное, оно так и останется отрицанием чего-то позитивного, то есть тем, что без своей позитивной половинки не существует. Реализацию принципа «маятника» можно видеть в комическом эффекте карикатуры А. Меринова «Птица счастья, выбери меня!» (ил. 9). Герой-избранник птицы оказывается не возвышенным над другими искателями, а поверженным и униженным. Формальное исполнение желаемого, обозначенного в лозунге, обратилось иронией, хотя и в рамках «безвредного» для объекта смеха – упавший может снова подняться, когда осознает свою ошибку.

Момент подражания, повтора, заложенный в игровой элемент комического, составляет суть комедийного приема пародии. Чем трогательнее и серьезнее подражание выглядит по целям и по исполнению, тем острее воспринимается комизм. В карикатуре Петра Козича «Вынеси елку» (ил. 3) элемент повтора используется в тексте фразы-названия, в действиях персонажей и заложен во времени сюжетного действия. Комизм возникает в сознании наблюдателя как реакция на автоматизм действий одушевленных персонажей: «жена» раз за разом вонзает хвоинки в голову «мужа», а он демонстрирует абсолютную степень покоя физического тела. Фраза «Вынеси елку» не только сопровождает действия «жены», но и является указанием на элемент годичного цикла (вместе с изображением елки).

Замысел карикатуры включает в себя организацию «мнимой ситуации», восприятие которой потребует выделения двух планов – воображаемого и реального. Ос-

новные характеристики мнимой ситуации: перенос значений с одного предмета на другой, наличие правил в игре (сходство с проявлениями человека в поведении героя независимо от того, кем он изображен – человеком ли, животным ли, неодушевленным предметом); подражание или имитация, а также воображение. Ядром мнимой ситуации являются роль и связанные с ней действия. Личность в карикатуре, как и в комедии, «сбрасывает» свой персональный характер и становится общезначимой или символической.

Помимо комедийного правила «qui pro quo» («кто вместо кого») удвоение видимости или построение мнимой ситуации вызывает принцип двойничества (антагонистические пары персонажей: ангел–черт, святой–грешник, король–шут и т. д.) или близнецов, маскарад и всякие переодевания, приводящие к веселой путанице; мистификация и намеренный обман. В карикатуре может использоваться маска как знак, замещающий самого героя, как «лицо» обобщенного образа.

Комическое всегда включает в себя высокоразвитое критическое начало. Смех – это способ проявления актуальной критики, обладающий избирательностью и действенностью. Смех в результате взаимодействия эстетических свойств действительности, идеалов и эстетических потребностей человека становится культурно отшлифованной эмоцией и приобретает огромное количество оттенков (юмор, ирония, сарказм…) [1].

Восприятие комического имеет субъективный момент, оглядку воспринимающего на себя. Уже Гоббс связывал комическое удовольствие с чувством гордости или собственного превосходства (позднее субъективный момент ясно выделен в теориях Аста, Фишера или Руге). В комическом свобода душевных сил основана на игре без цели, в которой выплескиваются наружу подавляемые нравственностью животные желания [2].

Как только включается механизм игры для продуцирования мнимой реальности или комическая ситуация складывается в реальности сама собой, активизируются и все те побочные, но необходимые для игры смыслы – действие производится понарошку, не до конца, а значит «безвредно и безболезненно», доставляет чувство приятное и, значит, удовольствие. Пересечение познания с игрой, которое происходит у наблюдателя комической ситуации, делает возможным смех. А поскольку «пересечение – это всегда «точка», поэтому комическое, смех – всегда кратковременны, мгновенны» [3]. Эффект неожиданности также достигается за счет мгновенного перехода смыслов в одной точке в результате сведения их воедино на основе противопоставления по одному признаку.

Способность игры создавать внутри действительной реальности другую – мнимую, воображаемую со своим порядком, своими законами, внутри одного мира иной позволяет наблюдателю (субъекту комического) как бы «выпадать» из комической ситуации, переставать быть ее участником, становясь ее сторонним зрителем, отвлекаться от нее, дистанцироваться. По мнению исследователя смеховой народной культуры М. М. Бахтина, такая отстраненность от объекта осмеяния разрушает целостность смехового аспекта, что превращает смеющегося в сатирика, ограниченного видением только отрицательной стороны смеха.

Комическое и смеховая культура. Комическое является базой для формирования смеховой культуры. Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существует уже на самых ранних стадиях развития культуры, и в недрах мифологии выделяются специальные обозначения природы смеховых явлений. «Страх и смех – это равноправные формы народной правды о мире, сосуществующие в цельном единстве... Носители родового страха, запечатленные в народных образах, генетически содержат в себе амбивалентную целостность, будучи одновременно выражением и родового страха, и его преодолением «родовым» смехом» [4]. Редуцированные формы карнавального смеха (юмор, ирония, сарказм) транспонируют во вместившие их в себя художественно-изобразительные системы его природную амбивалентность.

Смеховая культура тесно формируется внутри фольклора. «Каждый церковный праздник имел народно-площадную смеховую сторону… Шуты и дураки пародийно дублировали различные моменты гражданского серьезного церемониала (прославле-

ние победителей на турнирах, посвящение в рыцари и т. п.)… Образы шутов и дураков являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. В них игра на время становится самой жизнью» [5].

В современной сюжетной карикатуре, где в качестве персонажей используются средневековые карнавальные образы (смерть, палач, шут, монах, ангел, черт), происходит реализация комического в рамках теории психологической разгрузки. Смех над смертью, палачами и пытками выражает протест против страха, внушаемого ими. Образы монахов реализуют материально-телесное начало в духе гротескного реализма: «Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме строго топографическое значение. Верхняя часть тела – высокое, космос. Живот, зад, репродуктивные органы – низ. Снижение – приобщение к жизни низа, но там, внизу, нет абсолютного небытия, но есть почва для перерождения, в чем выражается амбивалентность (одновременное отрицание и утверждение) гротескного реализма» [5].

Комическое и его национальный колорит. Национальный колорит придают карикатуре герои-персонажи сказок, народного театра, лубочных картинок. Художественное поле карикатуры Сергея Тюнина (ил. 2) композиционно организовано по принципу лубочной картинки, в которой все детали имеют значение и направляют процесс прочтения изображения как свернутого рассказа. Первоначально привлекают внимание детали, сконцентрированные вдоль центральной вертикальной оси симметрии: (сверху–вниз) характер мимики фигур бинарной композиции, жесты рук, следы столкновения. Следующий уровень внимания сканирует детали художественного поля по периферии: атрибуты «новых русских» – мобильные телефоны Ивана и Емели, очертания печных труб, из различий которых зритель делает вывод, кто пьяный зачинщик аварийной ситуации. Метафорические аллюзии к сказочным образам усиливают контраст резкого перехода от бездействия как «естественного состояния» героев к экспрессивной «разборке» по необходимости. Такой способ реагирования, приступать к действию, когда бездействие уже просто невозможно, свойствен и понятен носителям русской культурной традиции, и именно это попадание в актуальность на момент восприятия обеспечивает возникновение комического эффекта.

Национальные черты комического выявляются в типаже, бытовых предметах, характере юмора и локальных особенностях ситуаций и обстоятельств. Специфика национальной культуры в карикатуре может отражаться с помощью специальных экспрессивных слов. Это может быть авторская экспрессивность, сознательно заложенная в реплику персонажа, или подпись к карикатуре. А может быть экспрессивность адресата – зрительская реакция на карикатуру. Рассмотрим в качестве примера карикатуру Е. Огородниковой «Блин, а мужики-то не знают!», в которой факт свершения сексуальной революции обозначен сменой вывесок: был «Бар», стал «Гей-клуб». Когнитивную и оценочную деятельность автора отражает отбор языковых и художественных средств экспрессивности. Реплика-название служит маркером неприятия последствий сексуальной революции и акцентом, по которому зритель в своем воображении дорисовывает, что будет, когда посетители бара увидят, где они пьют.

Пример белорусской смеховой культуры виден в анонимной карикатуре (ил. 10), посвященной взаимодействию полов. Здесь используются белорусский язык в подписях к кадрам, цвета и геометрическая схема белорусского орнамента, условные фигуры-знаки.

В ходе социально-экономических преобразований общественная природа смеха во многом утратила амбивалентность народной смеховой культуры. В условиях отчуждения, когда человек как представитель рода отчуждается от самого себя, находясь во власти пагубных страстей, роковых влечений, дурных привычек, смеховая культура превращается в орудие психологической агрессии [6]. Авторы современных карикатур реагируют на возросший цинизм общества и создают соответствующие произведения. Например, образ солдата психической атаки в карикатуре (ил. 11). Или карикатура, в которой герои детского мультфильма «Кристофер Робер и его друзья» отправляют в изгнание Пятачка из-за угрозы

свиного гриппа (ил. 12).

Заключение. Относительно карикатуры важно учитывать влияние системы «предметных кодов» и «перцептивных схем», предлагаемых в рамках данной культурной традиции для распознавания и интерпретации изображений в качестве визуальных текстов, выработки определенного отношения к ним и дальнейшего использования в социальной жизни. Визуальный акцент решения и комический эффект карикатуры обеспечивают яркость впечатлений от восприятия, что позволяет достигать различных целей: социальных, идеологических, воспитательных, развлекательных. Национальный характер смеха проявляется в необходимости того, чтобы творец карикатуры и воспринимающие карикатуру принадлежали к одной культуре и знали особенности культурного пространства, к которому принадлежат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борев, Ю. Б. Эстетика/ Ю. Б. Борев. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – С. 115.

2. Зубов, В. П. Комическое / В. П. Зубов // Словарь художественных терминов 1923–1929 гг. Г.А.Х.Н.; под ред. и послесл. И. М. Чубарова. – М.: Логос-Альтера, Ессе Homo, 2005. – С. 235.

3. Рюмина, М. А. Тайна смеха или эстетика комического / М. А. Рюмина. – М.: Знак, 1993. – С.106.

4. Бахтин, М. М. // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОСПЭН, 2003. – С. 58.

5. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – С. 9, 13, 27.

6. Кармин, А. С. Развитие культурологической мысли в России накануне XXI века / А. С. Кармин // Философия культуры. Становление и развитие: учеб. пособие / М. С. Каган [и др.]; под ред. М. С. Кагана. – СПб., 1998. – С. 321.

Поступила в редакцию 21.12.2012 г.

УДК 792.01+792.079

I Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «CHELoBEK театра» в г. Челябинске

Котович Т. В.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

В статье анализируется программа международного театрального фестиваля-лаборатории спектаклей малых форм в Челябинске, проведенного под патронатом Главы Челябинска Станислава Мошарова и при поддержке Челябинской городской Думы, Управления культуры Администрации Челябинска (начальник Виктор Ереклинцев), челябинского областного отделения СТД РФ на базе Нового Художественного театра. Рассматривается ход фестиваля, и методом структурного и хронотопического анализа исследуется художественная система каждого представленного произведения. Выявляется, что основной составляющей программы стали спектакли по прозе Ф. М. Достоевского. Сама парадигма сценической лаборатории представляет собой движение от тотема к деконструкции. Ядром фестивальной программы автор статьи считает постановку театра-хозяина фестиваля – Нового Художественного театра – трилогию по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». Подробное рассмотрение спектаклей не является рецензией, а представлено как анализ пространства и времени сценического зрелища с чертежами и схемами.

Ключевые слова: *фестиваль, структурный анализ, театральное произведение, режиссер-постановщик, актерский ансамбль, система.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 38-62)

I International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «CHELoVEK of the theater» in Chelyabinsk

Kotovich T. V.
Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

Program of the International theater festival-laboratory of small form performances in Chelyabinsk, which was conducted under the patronage of Chelyabinsk Mayor Stanislav Mosharov and with the support of Chelyabinsk City Duma as well as Culture department of Chelyabinsk Administration (Head – Victor Ereclintsev), Chelyabinsk Region Department of the Union of Theater Workers of Russian Federation on the basis of New Art Theater, is analyzed in the article. The festival process is considered and artistic system of each of ihe presented piece is studied by the method of structural and chronotope analysis. It is found out that the main component of the program is F. M. Dostoyevsky's prose performances. The paradigm of of the stage laboratory itself is movement from totem to deconstruction. The core of the festival program is considered by the author to be the performance by the festival host New Art Theater, F. M. Dostoyevsky's novel «Besy» trilogy. The detailed consideration of the performances is not the review but is presented as analysis of the space and time of the stage performance with drawings and charts.

Key words: *festival structural analysis, theatrical piece, stage director, actor ensemble, system.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 38-62)

Челябинский театральный фестиваль, первый в проекте, задуманном Новым Художественным театром, свидетельствовал о высокой планке, взятой с начального же опыта организаторов. Серьезность постановок, главным содержанием которых был разговор о кризисе духовного мира современного человека, сопрягалась с серьез-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – **Т. В. Котович**

ным уровнем анализа спектаклей Экспертным советом фестиваля, в состав которого вошли Нина Шалимова, профессор ГИТИСа; Нина Мазур, член международной ассоциации театральных критиков ЮНЕСКО; Александра Лаврова, театральный критик, и автор данной статьи. Благодаря подобному соотношению сценической практики с театральной аналитикой фестиваль стал действительной лабораторией современного искусства с его профессиональными проблемами, с его современным мышлением и художественными приемами.

Цель статьи – структурный анализ постановок, представленных на I Международном театральном фестивале-лаборатории спектаклей малых форм «CHELoBEK театра» в г. Челябинске.

«Ночь вдалеке от Родины». Спектакль режиссера Нозима Меликова по стихам Бозора Собира в Государственном молодежном театре имени М. Вахидова (г. Душанбе, Таджикистан). Сюжет постановки недолог и прост. Эмигрант не может уснуть в эту ночь, и бессонница обостряет боль разлуки, отчаяние ненужности, трепетность памяти, зов прошлого и бесконечную молитву. Трещат цикады, светит высокая полная луна. На пустой сцене маленький хрупкий человек заунывно поет в полутьме.

Он только что притащил свою тяжелую ношу – кровать с нищими пожитками, похожую на корабль, сел возле нее, как потерпевший кораблекрушение, вздохнул и начал исповедь.

В первые несколько минут возникают бытовые подробности и психологическое правдоподобие, но всё это быстро переходит в иной уровень существования актера. И в иной уровень восприятия его смысла.

Для актера Абдумумши Шафири режиссер сочинил партитуру песни-молитвы. Его пластическая партия соотносится с ритмами этой молитвы. Появляется бело-голубая женщина. Она (артистка Момпайкар Ёрова) танцует и движется в такт этой молитве. То нежный и редкий звук колокольчика в абсолютной тишине, то резкий громовой разрыв. То мягкий речитатив, то протяжный вой, то крик. Он и Она движутся параллельно, сходятся на мгновение и вновь расходятся, как планеты. Между ними происходит бесконечный диалог, но не прямой, не разговорный, а похожий на два монолога, рифмующиеся, созвучные и друг другу далекие, как отголоски. Спектакль поэтичен:

«Звезды!
Златокудрые дети мечты,
Ночами играют и играют
На улицах Млечного пути,
На улицах вечности
С ангелами».

Однако это – только внешний слой сценического произведения Н. Меликова. Вся его пластическая структура и его хронотоп (пространство–время) усложняют смыслы спектакля.

Пространство спектакля – это какое-то заброшенное жилье с колченогой панцирной кроватью. Но черное пространство вокруг, но одинокая круглая луна в вышине, но странные и неожиданные звуки, но явление женщины-символа позволяют понять, что это не конкретная точка реального мира. Это происходит нигде, в ирреальном пространстве, в котором наглядность и чувственность совмещены. И время здесь конкретно-протяженное (одна ночь) – оборачивается вечным, не меняющимся, остановленным. Движения актеров образуют две основные геометрические фигуры: квадрат (у женщины) и круг (у мужчины). Актриса движется в танце по периметру сценической площадки. Квадрат – фигура устойчивая, прочная и во многих культурах является символом земли. Мужчина движется по кругу. Всегда по кругу, даже если «рисует» зигзаги и волны. Все его движения совершаются вокруг единой точки: его кровать-корабль предстает как точка притяжения, как начало и финал, как единственный дом, как мир, стянутый в крошечную точку, и, самое главное, – как капище, место жертвоприношения. Именно постоянно повторяющееся круговое вращение главного героя дает возможность подобного восприятия.

Итак, хронотоп и пластическая структура позволяют соединить поэтический внешний план с более общим смыслом – темой вечного путника, изгнанника, отверженного страдальца. И – глубже – со структурой ритуала: мысли и чувства героя являются своеобразным жертвоприношением. Он рвет свои связи с предками, разрывая книги и разбрасывая газеты, и вновь связывает себя с прошлым, обретая его в собственном

духе, делаясь терпеливее и сильнее для нового пути. Он жертвует на капище свое самое дорогое – тексты, язык, смыслы жизни и своей культуры – и вновь обретает их.

Авторы спектакля проникают в архетип, в коллективное бессознательное своего народа и – глубже – в общий архетип. И тогда возникает аналогия с царем Эдипом из фиванского цикла древнегреческих мифов, извечным изгнанником, неприкаянным и безнадежным.

Подобную аналогию подтверждает и объектная структура постановки. Как в античной трагедии, здесь действие сосредоточено в главном персонаже, первом актере. Он не действует, он ничего не совершает. Он воплощает на сцене состояние своего героя, мелодекламируя и жестикулируя, как у Софокла. Второй актер античной трагедии в данной постановке – это Она, маска и символ, партнер и функция. И, наконец, музыкант, играющий на разных инструментах, задающий ритм и темп спектакля, вносящий особое настроение и отбивающий фрагменты спектакля – это тот элемент театрального произведения, каким в античности был хор.

Цветовое решение спектакля предельно сдержанное. «Черный кабинет», темные вещи на темной кровати, темные поношенные одежды мужчины, который едва выделяется из общего фона. И на этом почти сливающемся с героем графическом фоне – голубой в верхней правой части задника диск луны. И голубая же движущаяся фигура женщины, всегда вертикальная, цилиндрическая, в широком балахоне. Эти два голубые пятна тонально вписываются в общую монохромную композицию и гармонируют с общим решением. Голубая луна рифмуется с голубой женщиной, далекий холодный свет ночной планеты теплеет на складках женского одеяния, искрясь и переливаясь. Эта графическая визуальность спектакля не нарочита, т. к. главная роль во внешней образности всей картины в портале сцены принадлежит не цвету, а рисунку движения темной фигуры на темном и более светлой фигуры на темном, движения не жесткого и без острых углов. Вся структура произведения при всей драматичности содержания не сурова и не монументальна, а насквозь человечна, словно пронизана духом страдания и сопротивления страданию.

Предметная среда спектакля приобретает обрядовые черты. К кровати с одной стороны приделан шкафчик-библиотека, а на ее спинках словно прорастают длинные тонкие стволы, к которым герой привязывает белые ленточки. Кровать – металлическая, старая, с панцирной сеткой – никогда не статична. Герой постоянно раскручивает ее и переворачивает. В ней сосредоточен весь его скарб, весь его мир и, оказывается, весь его смысл. Из некоего подобия дома-склада она трансформируется в символ целой вселенной и сакрального ее центра. Она, эта, казалось бы, предельно бытовая, профанная деталь, является центром композиции, ее нервом.

Газеты разлетаются из этого центра, как брызги от фонтана, и белыми прямоугольниками заполняют сценический планшет, из предмета превращаясь в цветовое пятно. Фотографии, которые Он достает из-под старенького матраца, разглаживает с величайшей нежностью и лаской, представляются его талисманом. И акт прикосновения к ним, такой трогательный, и акт общения с ними перерастают в символ непрерывающейся связи с предками. Можно отказаться ото всего и всего лишиться, но только не этих фотографий, не этого культа предков.

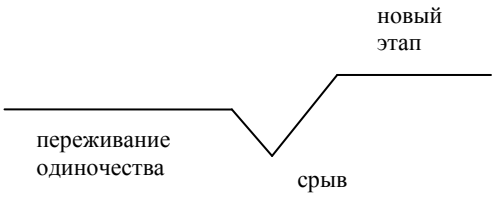
Спектакль играется на таджикском языке, и напевная восточная речь воспринимается как часть музыкальной партитуры постановки. А неясность для европейца точного смысла слов смещает восприятие в область чистого знака.

В «золотом сечении» спектакля (50-я минута из 80 минут общего времени постановки) происходит это самое отвержение-обретение. Главный герой выбрасывает все самое дорогое, Она берет одну из книг и долго рассматривает ее, а потом собирает все книги и идет с ними к герою.

Соединяя и смыкая разные смыслы, спектакль движется и подвигает зрителей от профанного к сакральному, от реальности конкретной судьбы к метафизике судьбы человека, от частной истории эмигранта к бесконечному повторению пути человека.

Актер влеком трагедией. В нем нет сентиментальности, в то время, как чувствительность и мягкость входят в его гамму чувств. В работе нет невротической дрожи, хотя такая краска была бы вполне допусти-

мой в моменты наивысшей его экспрессивности. Отсутствует и романтизм с излишней пафосностью. В то же время актер не использует полутона. Сила и вера – главный смысл его персонажа? Скорее – сила испытания героя. Актер открывает человеческую усталость от тяжкой жизненной ноши героя, его одиночество экзистенциально. И герой, находящийся на самом краю, преодолевает себя самого. Возникает модель роли:



Для насыщения подобной модели необходима предельная внутренняя сосредоточенность и возбудимость. Актер рассчитывает свои силы так, чтобы после кульминационного экспрессивного момента возникло ощущение нового импульса во всем существе героя, нового этапа, а не понурого поденного терпения, будто всё вернулось на круги всегдашнего одиночества и уже пройденного ранее пути. Воплощаемый им персонаж нежен, но не лиричен, в нем много страдания, однако нет печали. В исполнении Абдумумши Шафири нет психологической подробности, нет и бытовизма, отсутствует и театрализация. И, вместе с тем, эти признаки все же наличествуют, но как вспомогательные для его ритуального поведения в роли. Мелодекламация и пластика-танец являются ядром актерского существования. Метр и ритм – мерные, взволнованные – дают возможность говорить о положении, близком к камланию: актер словно впадает в транс. Эти сложные психоделические технологии помогают ему создавать на сцене не действие, но – состояние.

Задача актрисы Момпайкар Ёровой не менее сложна, хотя ее партитура в спектакле выглядит чрезвычайно простой. Простота иллюзорна, потому что второй персонаж не только поддерживает партию первого. Хотя, конечно, поддерживает, ведь благодаря ее присутствию проясняются его чувства после срыва. Но самое главное – Она представляет собой не просто символ далекой Родины, но и является неким энергетическим сгустком, витающим вокруг Него, возникающим из его сознания и в его сознании растворяющимся. Она – часть Его, его alter ego, его борьба с собой и его опора. Его пластика скупа, ее – еще скупее. Фигура ее монументальна и недвижна, хотя она и перемещается по сцене. Из выразительных средств у актрисы основное – голос. И насыщенное внутренне сосредоточение. В этом смысле Она является отражением и продолжением Его.

И, наконец, третий актер, музыкант. Он не покидает своего места у портала, играет на разных инструментах. Он создает ритмическое поле спектакля. Когда-то В. Мейерхольд утверждал, что музыка – это строгий расчет спектакля. Добавим: и математическая сетка спектакля. Значит, третий актер удерживает нити действия и состояния.

Зачин фестиваля оказался эпиграфом и программой всего фестиваля. Человек театра в изначальном, антично-театральном смысле. Человек театра в ритуальном смысле. Человек театра в современном смысле (социальный сюжет). И первый же спектакль представляет собой безупречно отшлифованную в ритмическом, рифмическом аспектах и целостную, во всех своих точках однородную и завершенную в себе, как восточная вязь, структуру. И первый же спектакль предлагает надбытовую, непсихологическую манеру актерского существования, распевно-мелодическую, где сомнамбулические технологии транса перемежаются взрывной экспрессией, поддерживаемые сочетанием нежного колокольчика с глубоким барабанным звучанием дойры.

Человек театра, где вербальный язык отступает перед всей знаковой системой. Человек театра, где зритель имеет столько же прав, сколько и актер, в окончательном решении смысла спектакля.

«Допрос». Постановка Владимира Деля по повести Захара Прилепина в молодежном театре «Предел» (г. Скопин, Россия).

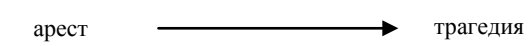
Спектакль приближает к документальному театру, т. к. в основе постановки находится документальная пьеса с актуальными социальными проблемами, острейшими противостояниями персонажей, ненормативной уличной лексикой, отсутствием катарсиса и предельно натуралистической актерской игрой. Однако художественная структура спектакля далека от театра.doc и его эстетики. Владимир Дель отвергает на-

турализм постановочный и создает структуру целиком поэтическую по рифмам, рефренам и обертонам. Его сценическое высказывание резко сталкивается с драматургическим текстом, в основе которого лежит нечто похожее на сюжеты из программы «Чрезвычайное происшествие» или сериала «Склифософский», и этому тексту противоречит и противостоит. Режиссер ничего не разукрашивает, волшебной театральной оптикой не обволакивает. Наоборот, его сценические метафоры усугубляют драматизм сюжета. Но именно метафорический ряд, обильный и даже преувеличенный, берет внимание на себя, благодаря чему социальный смысл переводится в художественный, а драматизм возрастает, из социального конфликт перемещается в личностный, а произведение воспринимается не как сюжет медиа-зоны, а как произведение искусства.

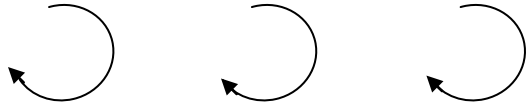
Владимир Дель свой гражданский вопль воплощает в художественном акте и предлагает актерам сложную темперированную структуру, требующую от них невероятной динамики, мгновенного перевоплощения, почти цирковой легкости, отчаянной биомеханики и клоунады. Прием предлагает скомороший.

Пространство спектакля представляет собой сколочную структуру, где фрагменты соединены наподобие разбитого зеркала, а в каждом фрагменте изображение искажается, умножается, дробится и меняет смысл. Реальность остается реальностью, в спектакле нет выходов в метафизическое пространство (как в спектакле «Ночь вдалеке от Родины») или во внутреннее пространство персонажей, т. е. нигде не прорывается во внутренний мир или в мир божественный. На сцене явлен только окружающий ежедневный и сиюминутный мир, однако данный фрагментами, преувеличенными и сталкивающимися.

Время спектакля хронологическое, но такое же сколочное, как пространство. В основе спектакля одно событие, которое развивается последовательно от начального происшествия к финальной трагедии. Двое молодых людей случайно, по ошибке попадают под задержание по подозрению. Из них выбивают признание унижениями и пытками. Потом выясняется, что они невиновны. Однако унижение из памяти и сознания вытравить уже нельзя. И в конце истории один из них пытается покончить с собой:



Внутри этого хронологически ограниченного отрезка происходят и накладываются друг на друга совершенно разные и в разных точках и в разное время происходящие события. В камере, в допросной, на улице, дома у Новикова (главный персонаж). Актер Михаил Сиворин рассказывает всю историю зрителям и тут же окунается в эту самую историю целиком, с места в карьер, без всякой паузы и без рефлексии. Время кусками как бы сворачивается вокруг него:



– каждый эпизод начинается с высокой ноты напряжения и на такой же ноте завершается.

Второй персонаж – Лёха (артист Роман Данилин) словно на заднем плане и дан как бы глазами Новикова. Но этот актер играет сразу несколько ролей: он и опер, и мама, и Ларка, и брат матери, и отец, и бабуля в клетчатом платке и в шляпе с полями, и сосед. Эти трансформации мгновенны, и они обволакивают главного героя, Новикова. Куски времени непоследовательны, в их очередности нет причинно-следственной связи, они складываются в мозаику, сталкиваются и нагнетают внутренний динамизм.

Таким образом, на сцене предстает реальное отражение социальной ситуации в сколочной партитуре и мозаике эпизодов, где методом сшивки является монтаж эпизодов.

Пользуясь классификацией С. Эйзенштейна [1, с. 252], мы полагаем, что Владимир Дель применяет органический тип монтажа, в котором монтажный фрагмент рассматривается не как единица длины, а с точки зрения всей органической целостности произведения – это суммарное эмоциональное и смысловое звучание фрагмента в целом.

Каждый фрагмент спектакля до предела насыщен актерской экспрессией. Манера существования в нем – скоморошество. Актеры подобны куклам, причем в руках кукол же. Михаил Сиворин представляет персона-

жей из рассказа Новикова, и ситуация множится, словно в зеркале: являются иллюстрации, и действуют иллюстрации, однако они более чем реальны. В подобном зеркале меняются местами куклы и кукловоды, и возникает театр абсурда. Режиссер разрывает пространство–время и в его кульминационной точке вводит фрагмент абсурда. Новиков накупает на все свои деньги талоны на метро, расходует все и не понимает, почему после этого его туда не впускают: «Почему, когда я не хочу в метро, я должен проходить, а когда хочу, меня не пускают?». Этот эпизод расположен в точке «золотого сечения», на 45-й минуте 70-минутного спектакля, и в нем сосредоточен личностный неразрешимый конфликт. Здесь меняется манера исполнения. Михаил Сиворин переходит в экспрессию сродни картинам Э. Мунка. Красный резкий свет фонарей усиливает степень напряжения. Затем Новиков долго мучится вопросом, насколько реально добиться наказания для оперов и как это сделать. И смирится в результате. А Лёха молча дойдет до суицида. Но его вытащат из петли, а родные Новикова не захотят больше с Лёхой общаться. Этот финал происходит как бы между прочим, без прежних эмоций, без всяких социальных акцентов, смазанно и буднично. Режиссер здесь отказывается от прямых ответов, заключительных точек и финального пафоса, от выводов и от катарсиса. Режиссер завершает спектакль, погружая его в профанное пространство–время, полностью выводя его из сколочного и насыщенного игрой и метафорой.

Предел свободы и несвободы в условиях агрессивного социума, в условиях непредсказуемости – вот основная тема авторов спектакля, выявленная и акцентированная в постановке.

Каждый фрагмент спектакля – плотно насыщенная предметами среда. С самого начала возникает то ли костюмерная, то ли гардеробная с вешалками, штанкетами, манекенами и множеством костюмов. Все они будут использованы на глазах у зрителей, как и пластиковые бутылки, ленты ограждения, куски натурального мяса, помойные ведра, полиэтиленовые пакеты, пучки зеленого лука, женское нижнее белье, детские мягкие игрушки, пивные банки. Все эти предметы взаимопревращаются: бутылка в одних моментах всего лишь бутылка, а в другом – дверной глазок; рубашка всего лишь рубашка в одних моментах, а потом превращается в отбивные. На сцене нет ни одного специально для спектакля созданного предмета, все они являются вещами обычными, взятыми из житейской среды за границами театра. Но, попадая на сцену, в художественное пространство–время, они приобретают функции художественного знака. При этом их количество и сильное уплотнение придает им значение символа, когда одно замещает другое. А количество символов возводит их и всю сценическую среду в ранг плотной плотской метафоры.

Итак, предметная среда и сложная метафорическая партитура позволяют говорить о том, что пространство–время, на первый взгляд, однородно. Однако этот хронотоп имеет разрывы. Первый, как мы видели, происходит в «золотом сечении» спектакля, когда появляется иной, нежели принятый как основной, способ актерской игры, и экспрессия возрастает до мунковской. Второй – в финале спектакля, когда актерское существование перемещается в doc.-существование. Между разрывами пространство–время уплотнено и насыщено так, чтобы зрители не успевали перевести дыхание. А в моменты разрывов пространство–время преображается, открывая глубокий драматизм произведения, скрытое в подсознании ломающегося человека. Из-за разрывов ясна неоднородность пространства–времени. Разрывы – это качественно иные куски, их режиссер добавляет как бы невзначай, словно чуть-чуть контрастного цвета в палитру. Однако именно эти разрывы являются структуро- и смыслообразующими в спектакле.

Р. Данилин и М. Сиворин используют приемы площадного театра, часто крайние и повергающие в шок. В эти приемы вкраплена еще и площадная лексика. Такие характеристики, свойственные в основном для документального театра, приправлены скоморошеством. И эмоционально такая приправа воздействует сильнее, чем прямое отражение. Резкие голоса, вскрикивания, резкие и острые жесты, движения по прямой (фронтальные или параллельные рампе) или по диагонали, с острыми углами. Острые, как стрелы, быстрые взгляды в зал.

И взаимодействие с партнером через зал или через предмет, но не напрямую (например, когда опер бьет Новикова по голове, визуально происходит удар по своей же руке, а Новиков падает, как от удара. Или опер кричит: «Печенку отшибу!» и вынимает из пластикового пакета кусок свиной печенки и «отшибает» ее об пол, а Новиков бешено крутится рядом на полу).

При этом у актеров в подобных моментах нет элементов неврастении, нет ни малейшей психологической интонации, переживания или оценки. Актеры применяют биомеханику, исполняют цирковые трюки и пользуются приемами кукольного театра. Неврастения возникает только в эпизоде с метро у Михаила Сиворина. Нервная боль в сочетании с мучительным наслаждением, психологическая пропасть во время сильного эмоционального напряжения спрессованы в нескольких минутах.

Партитура Романа Данилина еще сложнее. Он мгновенно переходит от образа к образу, как мастер комедии масок. Причем внешний острый и броский рисунок роли и его пластическая стремительность не прикрывают актерской иронии по отношению к каждому персонажу. Характерность, выпуклая, одним–двумя штрихами созданная, граничит с карикатурами. А в финале, когда появляется вынутый из петли Лёха, Роман Данилин оставляет ему минуты немоты, отсутствующий взгляд, поникшие плечи и руки, внутреннюю катастрофу и безнадежность. И этот этюд, завершающий всю череду предыдущих, нанизанных друг на друга, мгновенный и недолгий, на фоне остальных, ярких и объемных, графичный и полутоновый, – завершает спектакль, срывает его скомороший прием и открывает всю подспудную его трагедийность. «Смех сквозь слезы» – этого добивается режиссер, и это осуществляют актеры. И главный смысл произведения определяет как настоящее со-страдание, но не сентиментальное сочувствие маленькому человеку.

«Танец Дели». Спектакль Новосибирского городского драмтеатра п/р С. Афанасьева по пьесе И. Вырыпаева в постановке Сергея Афанасьева.

Сергей Афанасьев – мастер игры с пространством и временем сценического произведения. Пространство на глазах тает, теряя любые очертания, выворачивается сквозь себя и пропадает, а потом вдруг превращается в банальный, почти эстрадный сценический планшет с тремя стульями в пустоте, и снова вспучивается видео-проекцией. Время возвращается к своему началу, отбрасывается к еще более раннему, т. е. в до начала, бесконечно повторяется, застревает подобно заезженной пластинке, захватывает и поглощает посторонние события и вспучивается вместе с пространством.

Режиссер создает из пространства–времени партитуру спектакля. Пространство–время – главный персонаж произведения. Сюжет и смыслы пьесы подчинены игре пространства–времени. Более того, художественный смысл постановки – это трансформация пространства–времени. Своеобразной аналогией здесь может послужить трансформация картин телескопа «Хаббл»: происходит что-то непонятное, красивое, колдовское, за чем можно следить часами не отрываясь и улавливая каждое движение.

Катя, Валерия, Андрей выходят и рассаживаются. Быстро-быстро и как бы холодно-отстраненно, словно заведенные куклы, говорят о каком-то танце. Входит медсестра и предлагает Кате подписать документы по поводу смерти ее матери. Все поднимаются с места, выходят на авансцену, ступнями попадают в нарисованные на полу следы, кланяются и уходят. В полутьме появляется танцовщица в сари и начинает индийский танец. На близко за ней расположенном заднике появляется укрупненное изображение термитника. Жирные быстрые муравьи кишат и кишат в пространстве сцены. Сквозь них мелькает мощное тело женщины, звенят украшения на ее руках, блестят ее глаза. Или сквозь ее удивительное пластичное тело мелькают отвратительные бесконечные термиты.

За коротким танцем следует второй эпизод, или вторая пьеса (так эти фрагменты названы в спектакле). Текст и действия повторяются, как будто все начинается снова. Но к прежнему, первому, добавляется еще один слой информации. Мы как будто смотрим на ту же ситуацию с нового ракурса. И снова персонажи спустились со сценического круга и стали в свои следы на авансцене, поклонились и ушли.

И снова появилась танцовщица, уже в другом сари, спиной к зрителям. А на видео

возникает изображение бесконечно бегущей по сосудам крови и бьющегося в открытой груди сердца. Танец длится всего две минуты, как и предыдущий.

В третьем эпизоде-пьесе Катя сидит на том же стуле, а к ней приходит ее мать (та самая, что в первом эпизоде умерла). Они разговаривают об отношениях Кати и Андрея, которые мать не поддерживает, потому что Андрей женат, и о танце Кати, который мать называет прославлением горя. В разговор вмешивается подруга, Валерия, объявляющая, что жена Андрея, Ольга, покончила с собой. И снова актрисы кланяются на авансцене. И снова начинается танец. Танцовщица в красном облегающем платье и белых шароварах, а за ней – кадры операции на сердце.

В четвертом эпизоде-пьесе персонажи разговаривают о Кате и о том, как она танцует танец «Дели». Андрей объясняет, почему танец так называется: «Она поехала на гастроли, попала на базар, окунулась в царящий там ужас… червей и слизь… сама стала этой болью и этим ужасом, словно сожгла себя кочергой или действительно сожгла, долго лечилась, и ей приснился танец». Появляется подруга, и они с Андреем выясняют степень его вины в смерти Ольги. Валерия объясняет смысл танца «Дели», в котором вина трансформируется в божественный узор. Опять возникает медсестра с документами и опять требует подписать их.

Персонажи попадают в свои следы, а на круге танцует женщина в золотом с пурпурным узором сари. За ее спиной видеоизображение: беременность, ребенок, пеленание и человеческая смерть.

Пятый эпизод-пьеса. И снова все персонажи. И снова мать. И медсестра. И подруга. И снова тот же и немного другой разговор о смерти и о танце. И снова поклон и следы.

И танцовщица, и фьюжн. И на видео глаза и нервы.

Шестой эпизод-пьеса. Катя и Андрей разговаривают о танце. Появляется медсестра и говорит о том, что Ольга выжила. Входит мать, с Катей они вспоминают Валерию, подругу (ту самую, которая вместе с Катей подписывала документы о смерти ее матери в первом эпизоде). Оказывается, Валерия умерла два года назад. Была она балетным критиком и восхищалась танцем «Дели» в Катином исполнении.

Опять входит медсестра и опять требует подписать документы.

И снова следы, поклон и – танец. Танцовщица в блестящем пурпурном сари. Индийский танец. На видео солнце, деревья, вода, планета, сгорающая и возрождающаяся, и океан.

Седьмой эпизод-пьеса. Жена Андрея и медсестра сидят на стульях. Медсестра сообщает, что Андрей только что умер, а Катя умерла два года назад. Ольга просит рассказать о танце «Дели». И медсестра объясняет смысл Катиного танца: танцовщица впитывала в себя всю чужую боль и отпускала боль на свободу. И боль превращалась в красоту.

Поклон. Танец. Дети, скелеты, жизнь.

Каждая пьеса-эпизод имеет свое название: *Каждое движение, Внутри танца, Ощущается тобой, Спокойно и внимательно, И внутри и снаружи, И в начале и в конце, На дне и на поверхности сна.*

Время в спектакле движется петлей. Это – своеобразная лента Мёбиуса, в которой все возвращается и оборачивается своей противоположностью. А пространство подобно зеркальной комнате, где луч, отражаясь в противоположном конце, бросается вперед и оказывается перед объектом. И события развиваются не последовательно, а раньше ожидаемого и всегда в разных точках.

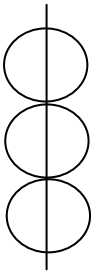
В соединениях петли-ленты происходит танец и анимация. Однако и танец, и анимация имеют не функциональное значение, как это может показаться на первый взгляд, они – самостоятельные структурные элементы. Танец – как концентрация чувства, тела и вселенского ритма. Кадры анимации – как визуализация материальной жизни, телесности, рождения и умирания материи, перерождения и обновления.

В петле времени совмещается конкретная история конкретных персонажей с абстракцией танцевальных движений и пульсацией всеобщей биологической жизни. Всё оборачивается всем, движется, повторяется, возвращается и вращается.

Актеры Снежана Мордвинова (Катя), Тамара Кочержинская (мать), Ирина Ефимова (Валерия), Андрей Яковлев (Андрей), Татьяна Жулянова (Ольга), Юлия Миллер (медсестра) существуют в театре абсурда, и манера их игры жесткая, отстраненная, чеканная, быстрая и легкая. Они предельно графичны

и предельно статичны, предельно скупы во внешней выразительности. Они действуют на грани шаржа, их не интересует психологическое переживание, в них нет никакой экспрессии или страстности. Гротеск высекается из соположения-столкновения эпизода-пьесы и эпизодом-танцем, и эпизодом-анимацией. Евгения Акимова (Танцовщица) исполняет восточные танцы как маленькие сценические композиции, завершенные и законченные. Они длятся 1–2 минуты, содержат сюжет, историю и ритмическую структуру. Танец не является иллюстрацией видеоряда, равно как и изображение не есть иллюстрация танца. Они существуют как множественность (по принципу фонтана): как разное в одном и одно в разном. Эта тройственная сцепка дает искру общего смысла спектакля, который вытекает из структурообразования: искусство, творчество превозмогает драмы частной жизни, поглощая их и трансформируя в художественную реальность. Материя, чувства, переживания и даже смерть превращаются в ритмы и рифмы. Энергия танца переплавляет материю, высокую и низменную – в божественную.

Холодная абсурдистская графика эпизодов-пьес пересекается танцем, а танец синтезируется с анимацией, и три разнородных элемента подобны разнородным химическим составам, вступающим в бурную реакцию. Эта тройственная сцепка дает искру художественного смысла: на пересечении обнаруживается принцип структурообразования этого произведения.



Пространство–время в каждом витке петли гомогенно, однородно, т. е. тройственная сцепка своей формы не меняет. В спектакле семь подобных витков. И ритм этого числа (семерка – один из культурных кодов) позволяет в этом повторении избежать вялости, придает упругость и гибкость всей режиссерской конструкции. Спектакль продолжается 2 часа, шесть из семи эпизодов-пьес длятся по 15 плюс–минус 2 минуты. Пятая находится в «золотом сечении» постановки – самая длинная, 23 плюс–минус 2 минуты. Здесь происходит разговор о танце «Дели», о преодолении смерти, о жизни, о принятии чужих решений и о смирении.

В рамках работы экспертного совета, в обсуждениях фестивальных спектаклей принимали участие не только театральные критики, но и сами авторы сценических произведений. Так, Евгений Гельфонд говорил о законе обратной перспективы в понимании спектакля. Действительно, каждый последующий спектакль позволяет по-новому увидеть и понять предыдущий. Так, смысл постановки Сергея Афанасьева раскрывает цели и технологии Владимира Деля: для выявления сути документальной драмы В. Дель использует не прямолинейное и не документальное сценическое высказывание, а эстетически сложную конструкцию, ибо энергетика спектакля (как танца) в состоянии снять и преобразовать драму.

«Преступление и наказание» в театре «Волхонка» (г. Екатеринбург, Россия). На постсоветском пространстве XX века не развился в полной мере опыт сценического освоения модернизма. Прерванные в 1930-е годы эксперимент В. Мейерхольда и театральный изыск А. Таирова, поиски Обэриутов, Леся Курбаса, Алексея Грановского, Игоря Терентьева, возродившиеся в начале 1990-х годов в творчестве В. Бильченко и др., не имели возможности проявиться во всех своих особенностях, т. к., с одной стороны, на театральных подмостках уже господствовал постмодернизм, а, с другой, росло и ширилось пространство массовой культуры. Опыты школы Льва Додина в этом смысле стоят особняком. Тем изысканней выглядят спектакли этого направления, и тем более неожиданными кажутся эти мерцающие звезды в рамках театральных фестивалей.

Постановка Юрия Кордонского, ученика Льва Додина, представляет собой отчетливо модернистское произведение со свойственными этому направлению особенностями и характеристиками.

Пространство спектакля:

• Отсутствие места действия.

• Наличие некоей среды без конкретных примет.

• Среда абстрактна: даже объекты (стулья) не утилитарны, хотя на них садятся, но это неважно и необязательно: стулья – часть среды в эстетическом смысле.

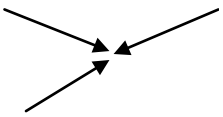
• Среда не целостна. Передней стены нет (это естественно, ведь она открыта в зал). Есть две боковые, данные целиком. И за-

дняя стенка «комнаты» представляет собой рваную зубчатую часть плоскости.

• Белый кабинет. Как белый холст, воздействует сам по себе в качестве эстетической самоценности. Бьющее в глаза чистое пространство как пространство чистого сознания. Пустое пространство. Надорванность одной стены можно расшифровать как разорванность сознания главного героя (тем более, что Раскольниковых в спектакле сразу и одновременно трое, т. е. он расколот). А можно рассматривать как эстетическую особенность модернистского пространства: создан определенный, изломанный ритм благодаря линии повреждения стены. Визуальным ритмом изгрызенной стены задается графическая нервозность всей постановочной структуры. Зияет черный провал с белой зубчатой окантовкой внизу.

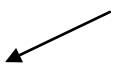
• Попадающие в эту среду персонажи сразу же становятся объектами этой среды, т. к. она преобразовывает их по собственным законам. Они начинают подчиняться ее ритмам, заданному ею местоположению и линиям движения. Фрагменты пространства, свободно парящие, способны к любым соотношениям и соединениям – воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения. Ритмы и закономерности кусков бытия, именно это П. Флоренский считал наиболее достойным предметом художества [2, с. 103].

Итак, тройственное движение Раскольникова в белом кубе представляет собой:

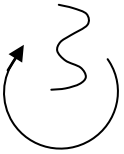
1)  в начале три человека в черных длинных плащах (идея костюмов – Лесли Вайнсберг) синхронно высказывают раскольниковскую идею: «За одну смерть – сто жизней!».

Легли, встали, синхронно кашляют, договариваются, словно составляют заговор. А на самом деле это диалог с собой, внутренний диалог разных мнений об одной идее: «Разве я способен убить?».

2) Появляется старуха в серой кацавейке, всегда из угловой двери, движется всегда под углом к рампе:

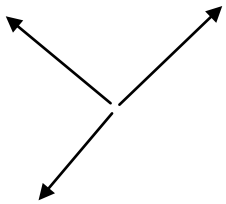


Раскольниковы движутся вокруг, втроем, продолжая внутренний спор:



Когда старуха исчезает, на белый пол ложится решетчатая тень, отчего все пространство куба дробится и множится:

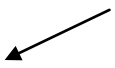
3) Из противоположного угла появляется Соня в черном платье с красным боа и в красной же шляпке. Боа падает и тянется, словно кровавый след. Раскольниковы быстро расходятся от центра:



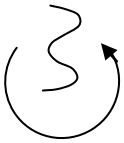
4) Из угла и параллельно рампе движется Порфирий:

Говорит жестко, отчетливо, словно автоматически. Говорит с Раскольниковыми о статье, в которой высказаны вторая главная и самая страшная идея главного героя: «Смогу переступить или я тварь дрожащая». Все сидят на белых венских стульях в профиль. Раскольниковы резко встают, снимают и сбрасывают черные пальто. Один из троих Раскольниковых, отвечая Порфирию, говорит о Наполеоне, которому все было позволено, и он сам хотел бы стать таким же. Остальные вторят, только открывая рты.

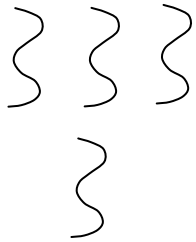
5. Раскольниковы остаются втроем. Вслух начинается рассказ об истории в кабаке. Этот эпизод припадает на «золотое сечение» спектакля (75-я минута). Из правого дальнего угла идет старуха:



Повторяется предыдущее движение троих вокруг нее:



Нарастает дикий ритм. Трое хватают стулья и с гиканьем окружают ее, закатывая рукава на белых рубахах. Выстраиваются за ее спиной:



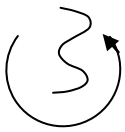
С кнутами, с песнями создают трагическую сцену убийства лошади Савраски.

Один из Раскольниковых изображает пьяного мужика, другой, перекрикивая бешеного партнера, рассказывает всю эту историю из детства героя. Эпизод долгий, напряженный, насыщенный. Все персонажи слиты в единую группу, сжаты в центре. Визуально всё это похоже на красное граффити.

Постановщик совмещает в этом эпизоде образ Савраски с образом старухи (актриса Полина Дьячок). Для него принципиально важным является здесь фрейдистский мотив: мальчик был очевидцем жестокого убийства беззащитного существа, испытал тягчайшее потрясение, раскалывающее несозревшее сознание. Детская травма возвращается в момент юношеских кризисов. Из свидетеля убийства Раскольников превращается в убийцу. Таким образом, одно трансформируется в другое, вытесняет и замещает его. Старуха-процентщица и лошаденка Савраска – две стороны одного раскола сознания.

После эпизода сильнейшего напряжения происходит пауза: все движутся как во сне, слышатся стуки в разных углах…

6) Появляется Порфирий. Рифмой повторяется предыдущий эпизод с ним:

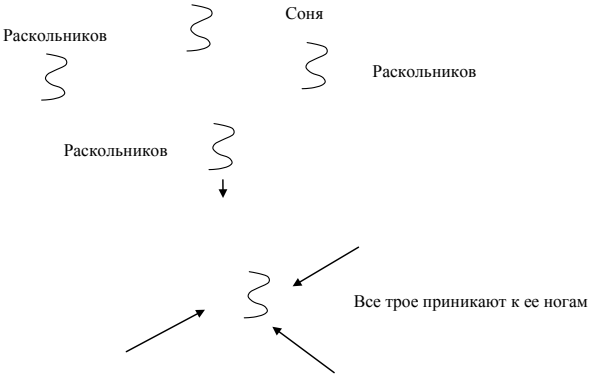


Порфирий (Александр Сергеев) ёрничает, клоунствует. Он провоцирует Раскольниковых, разбивая все теоретические построения героя.

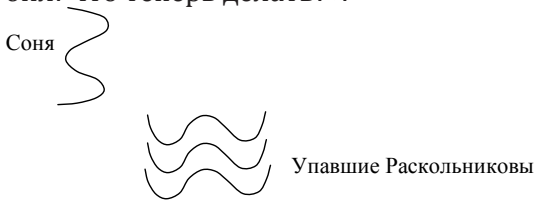
7) Входит Соня:

На ней пурпурная шаль (царственный цвет, цвет величия). Соня располагается в центре сценической композиции эпизода. Раскольниковы движутся вокруг нее:

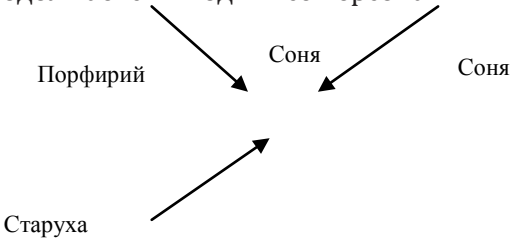
Соня срывает с шеи красные круглые бусы, и они кровавыми шариками разлетаются по сцене. Отчетливо выявляется серьезное различие трех Раскольниковых: страдалец, агрессор, идеолог. И снова происходит внутренний диалог-спор, только теперь судья – Соня. Она читает фрагмент из Евангелия о воскрешении Лазаря. Читает долго, пафосно, почти вскрикивая в конце чтения. Здесь нет переживания текста и нет рефлексии по поводу библейского рассказа. Актриса никак не окрашивает всё произносимое. Этот текст подобен черте во всем произошедшем с Раскольниковыми и программе дальнейшего существования их и возможности их целостности:



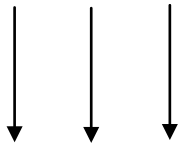
8) Признание Раскольниковых в убийстве старухи: «Я осмелился и убил! Я себя убил! Что теперь делать?»:



Соня исчезает. Раскол Раскольниковых продолжается. Входят все персонажи:



Трое Раскольниковых синхронно движутся от центра к рампе на зрительный зал, становятся на колени: «Это я убил…»:



Пространство спектакля представляет собой конгломерат реальности (персонажи) с внутренним миром главного героя (три ипостаси Раскольникова и постоянный внутренний диалог, не слышимый остальными персонажами). Принципиально важной является модернистская концепция пространства: движения из глубины к плоскости. Так многогранного Раскольникова режиссер «раскладывает» на плоскости, как, к примеру, П. Пикассо раскладывает на плоскости холста трехмерный предмет. В модернистском спектакле Юрия Кордонского это не психологическая операция, а манипуляция с пространством и временем объекта.

Кубизм – это переосмысление пластического мира, в основе которого находится отход от визуальной достоверности: создание произведения не в связи с подражанием природе и не в связи с ее организацией, а во имя создания самоценности произведения искусства, произведения, свободного от природы. Кубисты стремились воспроизвести внешний вид вещей не с одной-единственной позиции: они обходят свой предмет кругом, пытаясь осознать его внутреннее строение, и с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Разлагая таким образом предметы, кубист видит их одновременно со всех сторон – сверху и снизу, изнутри и снаружи. Кубизм вводит в искусство одновременность: многоплановость объекта передается через симультанность. Его метод основан на приведении натуры к знаку, модулю.

Одна сторона Раскольникова – одна краска. Поэтому у актеров Сергея Ювженко, Антона Рабецкого и Алексея Агапова свои четкие линии и очертания определенных характеров, не изменяемые и не углубляемые в течение спектакля. Так же общо, одним мазком даются все другие персонажи.

В спектакле используется лаконичная цветовая партитура (сценограф Луис Джонс, художники М. Ермолаева и Е. Винниченко): бело-черно-красное с небольшими вкраплениями серого и пурпурного. Три основных чистых цвета представляют собой не знаки или символы, это – только столкновение окрашенных форм: черные фигуры четкие и графичные на белом фоне, а красная лента боа является узкой яркой линией на белом, как и красные мелкие шарики бус. Цвет сталкивается с не менее интенсивным другим и вызывает абстрактный эстетический эффект. Это не связано с психологией героев, тем более, что никаких психологических и бытовых глубин в спектакле нет. В подобной концепции цвет существует сам по себе, как отдельная партитура в структуре постановки. Цветовая партитура является такой же абстракцией, как вся постановка в целом.

Спектакль рассчитан на зрителей, знающих роман Ф. М. Достоевского, и текст здесь не главный компонент сценического произведения. В спектакле полностью отсутствует интрига, и сюжет подается фрагментарно. Он также не содержит в себе нравоучения и не преследует воспитательные цели. Он представляет собой чистое абстрактное художественное высказывание. В его основе находится жесткая математическая конструкция, базирующаяся на логике движения, согласования цвета, на господстве ритма. Произведение тяготеет к пластической драме, т. к. обладает всеми свойствами драматического спектакля, однако структура его выстроена как динамичная визуальность пластического сценического зрелища.

«Раскол Родиона Раскольникова». Спектакль Драгана Йовичича-Йовича в театре «Добрица Милутинович» (г. Сремска Митровица, Сербия).

Зрительный зал, как и персонажи, расколот надвое холщовым занавесом, натянутым поперек сцены. Каждая половина зала видит только свою половину спектакля, но слышит ту, вторую, происходящую за занавесом, ощущает ее. Ровно в середине представления зрители меняются местами, и действие начинается сначала.

В одной части сцены находится Соня. Она лежит на нищенском матраце, брошенном на пол, укрытая нищенским же светленьким тонким одеяльцем. В другой части сцены на похожем матраце, но полосатом и с пятнами крови, скорчился сухонький, тонкой кости, совсем аскетичный в почти черном халате Раскольников. Их движения синхронны, и,

если бы спектакль смотрела третья, гипотетическая часть зрителей, они бы увидели сверху, как точно в такт попадает каждое их движение.

Но этой все-видящей зрительской аудитории нет, как нет общего единого спектакля, а есть поочередность представления: женская версия истории, а затем мужская или наоборот. И зритель волен выбирать собственную версию и выявлять собственный смысл увиденного. Зритель продвигается за смыслом от одной части к другой, словно складывает карты и получает от сложения ровно столько, сколько вкладывает сам. Более того, зрителю может хватить и одной только части. Но тогда мысль постановщика останется без своей противоположности.

Только обобщение частей и собственное зрительское ощущение являются полным и целостным представлением о сценическом произведении. И при условии, если оно зиждется на знании романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Без этого знания трудно осознать происходящее, т. к. спектакль не является иллюстрацией, как не является цитатой, или фрагментом, или парафразом. Постановка Драгана Йовичича-Йовича – чистый перформанс.

Перформанс представляет собой испытание возможностей человека в определенной программе, это – концептуальный хэппенинг, в котором жесты и поведение человека превращаются в систему знаков, некий коллаж событий. Искусство перформанса является замыслом, который возведен в ранг эстетической категории и в концептуальном значении соотносим с дзен-буддизмом: «Перформанс арт постоянно воссоздается артистами, функции которых многогранны: давая свободный ход своим идеям и ассоциациям, связанным с театром, с одной стороны, со скульптурой – с другой, они уделяют больше внимания жизнеспособности и силе воздействия спектакля, чем правильности теоретического определения того, что они в данный момент делают» [3, с. 233].

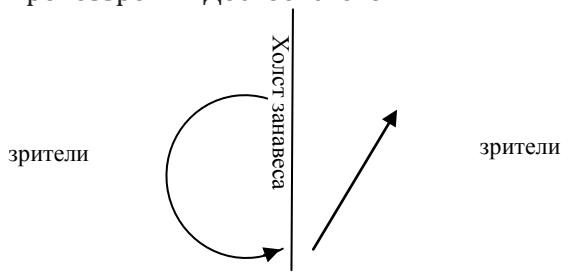
У Драгана Йовичича-Йовича перформанс зеркальный, но с разными оттенками смысла. Каждая часть самоценна и самостоятельна, но обе существуют по принципу взаимодополнительности. Они входят друг в друга, как пазлы, несмотря на то, что разделены занавесом.

Соня прекрасна и телесна, она светится в золотых отсветах, такая у нее кожа и волосы. В белой нижней широкой и длинной рубашке с рюшами-крылышками, она омывается из жуткого жестяного таза так, словно совершает ритуал. Каждое ее движение размеренно, плавно и округло. Маленькие зажженные свечи полукругом стоят на сцене вокруг ее убогой постели и вокруг нее самой, словно охраняя ее, словно удерживая в самом центре, словно настаивая на ее женственном мягком совершенстве.

Вдруг вспыхивают на полотне, прорезая все ее существо, огромные немигающие глаза, будто пригвождая ее к холсту.

В другой части сценического пространства все цвета серые, от совсем светлого грязноватого с зелено-болотистыми подтеками до темного, почти черного, с красными тянущимися длинными следами, на матраце и на топоре. Острые углы, рубленые торчащие осколки разломанного табурета. Одна длинная и узкая свеча в длинном подсвечнике. Тонкий Раскольников с узким лицом, со свисающими длинными, чуть волнистыми мокрыми волосами. Человек на пределе внутреннего конфликта, на грани срыва, в острой духовной муке. Острые, исполненные боли большие горящие глаза. Короткий, как взрыв, выплеск эмоции. И вспыхивающие на холсте те же глаза, что прошивали насквозь Соню с другой стороны холста; те, что прошивают ее и в эту самую минуту, только теперь для других зрителей. И, наконец, в нарастающей тишине горячечный шепот бесконечно повторяющейся молитвы «Отче наш…». А затем Соня сдвигает холст, герои оказываются рядом, в новом для них пространстве, в общем круге посреди зрителей, видящих их двоих и друг друга. И ясно, что зрители были не просто наблюдателями перформанса, а на самом деле они являются его полноправным элементом, коль скоро в финале глядят друг другу в глаза, растерянные и потрясенные. Боль и раскаяние Раскольникова, вера Сони, преодоление внутреннего раскола – это психологические смыслы постановки. Эстетическая концепция состоит в отчетливом противостоянии двух форм (округлой и остро-угловой), двух цветовых партитур, двух ритмических систем (плавности и жесткой скачкообразности) и концентрированности двух противо-

стоящих образов, двух систем мира (Сони и Раскольникова). Благодаря подобной концентрации конкретные персонажи превращаются в обобщенные фигуры, в формулы мировоззрения Достоевского:



«Бесы». Часть I. Сценические опыты. Спектакль Евгения Гельфонда на сцене Нового Художественного театра (г. Челябинск, Россия).

Зрители расположены на разрозненных стульях посередине зала. В Новом Художественном театре зал-трансформер, и для каждой из трех частей «Бесов» зрительские места оказываются в разных его секторах. В первой части сценическая площадка находится в двух противоположных концах прямоугольника, соединенных узким проходом между зрителями:

Спектакль начинается яростно, громко, страстно. Семен Яковлевич (артист П. Мохнаткин), экзерцист, почти святой, с двумя жрецами (А. Каримов и А. Пименов) в длинных квадратных балахонах «священнодействуют». Он ходит туда-сюда и по кругу машет ладонями, закатывает глаза, иногда охаживает себя березовым веником. В другой части сцены в полутьме толпится народ, оттуда доносятся вопли и выкрики. Все там стоящие готовы ринуться через узкий проход к своему кумиру и ползать там у него в ногах. Но только взмахом головы и невнятными возгласами он насылает на них своих жрецов-посыльных, ловко лавирующих между зрителями со стаканами темной жидкости. Особенно усердствует одна просительница, всех перекрикивая, перебивая, настаивая. Ей бегом подносят стакан с невероятным количеством кусков сахара. Кажется, кладут еще и еще, а стакан, словно резиновый, всё вмещает и вмещает этот сахар. А женщина не понимает символа и всё требует внимания и помощи. Наконец, Семен Яковлевич внятно вещает, чтобы усладила она душу и детей, а не кляла их, и уж только потом приходила к нему. И вновь завопили и завыли все остальные. А предсказатель вновь побежал по сцене и вновь замахал веником. Огромный, как медведь, рыжий, с рыжей же окладистой бородой, с огромными красными руками с толстыми пальцами, он, кажется, захватывает своим телом и квадратным балахоном всю сцену, движется округло и легко, как бы даже и танцуя.

Здесь же и младший Верховенский (К. Талан) стоит на коленях, ждет благословения.

Потом все они исчезают, остаются Петр Верховенский и Николай Ставрогин (Д. Николенко). Этот эпизод обозначен как первый опыт. Верховенский опутывает Ставрогина, завлекает, соблазняет его: «Вы солнце, а я ваш червяк!». Ставрогин недвижен, почти в течение всего этого фрагмента сидит или недвижно стоит. Смотрит и как бы ждет чего-то.

Кажется, что лидер эпизода – Верховенский. Он многогранен, то спокоен, то экспрессивен, он внушает и тут же ерничает, он убеждает и уничижительно ползает в ногах, он похож на дурачка, и он страшен. У Верховенского много динамики и жестикуляции, его интонации извиваются, как он сам. Ставрогин статичен. Прямая осанка, спина, шея. Он высокомерен и молчалив. Насмешлив и очень красив. Холоден, как и его ладони, когда он медленно и надменно аплодирует Верховенскому, которого слушает с любопытством, почти не прерывая. Это потом он схватит Верховенского за нос. А в течение эпизода одно только кружение Верховенского вокруг него, и слова-слова страшные: «Мы сделаем смуту! Всё поедет с основ. Вы не верите? Вас примеры пугают? На сорок лет в пустыню выгоним. Мы провозгласим разрушение! Начнется смута, которой мир еще не видал!». Внимательный Ставрогин слушает, усмехается. А Верховенский знает, что уже соблазнил его своими идеями и прогнозами.

Следующий эпизод – массовый. Это – собрание интеллектуалов, на котором старший Верховенский (А. Балицкий) читает фрагменты из своей книги по испанской истории. Его представляет обществу Став-

рогин. Все аплодируют. А младший Верховенский (в этом эпизоде его играет П. Оликер) подходит с сигаретой сзади и пускает дым в голову отца.

С первых эпизодов понятно, что разные актеры будут играть одних и тех же персонажей.

Во втором опыте-эпизоде старший Верховенский – А. Майер. Младший – все тот же П. Оликер. Их эпизод происходит на высоком помосте. Младший не экспрессивен, он циничен. Ухмыляется, говорит без напора. «Как ты можешь говорить таким языком?» – спрашивает отец лихорадочно. – «Я говорю просто и ясно», – отвечает сын. Младший Верховенский даже очарователен в своей наигранной наивности. Он судит своего отца, обвиняя того во всех смертных грехах.

Следующий опыт переносит нас в противоположную часть сцены. Ставрогина, мать Николая (Л. Корнилова), уговаривает Дарью (М. Оликер) выйти замуж за старшего Верховенского, Степана Трофимовича (здесь его играет К. Талан), который находится тут же, сидит спиной и как бы не присутствует вовсе, а только предполагается. Он обретет голос и статус в следующем опыте-эпизоде, материализуется, а пока он – только предмет разговора. Красавица с медными волосами, Ставрогина говорит долго, резко, настойчиво и упрямо: «Я всегда буду тут!». Она временами делается изощренной и иезуитски напористой, хитрой. Даша отвечает спокойно, мило и нежно. Даша не двигается, так и сидит все время, словно пригвожденная к стулу. А Ставрогина ходит и ходит дугой, машет шалью, кутается в нее и снова раскрывает концы шали, словно крылья.

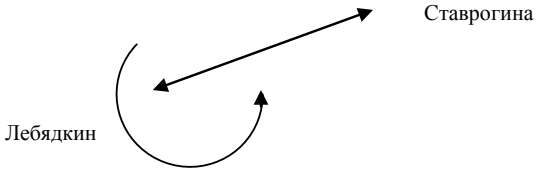
В четвертом опыте-эпизоде Ставрогина (теперь актриса К. Бойко) говорит о том же с Верховенским, только теперь – навязывая ему женитьбу на Даше. Степан Трофимович кажется запуганным и недоумевающим. Ставрогина надвигается, нависает, убеждает и пугает. Он пучит глаза, трогает лицо рукой, ощупывая, есть ли он в реальности и не случилось ли с ним что-то не замеченное им самим в пылу разговора.

Он остается после разговора один и никак не придет в себя и похож на рыбу, выброшенную на берег, никак не сомкнет губы и все таращит глаза: «Почему я должен жениться? Я откажусь! Я человек серьезный!».

У стены на импровизационных лесах появляется Лебядкин (А. Каримов). Там, вверху, он словно оратор на трибуне или чтец на большой сцене. Его монолог – стихи в духе Державина. Он то ли мелодекламирует, то ли слегка подвывает. Здесь и фиглярство, и юродство, и унижение. Актер не допускает ни капли сентиментальности или жалости персонажа к себе, наоборот, Лебядкин ораторствует с чувством собственного достоинства. Актер делает весь монолог изощренно цирково.

Легко спрыгнув с верхотуры, он оказывается в сетях Ставрогиной (Т. Богдан).

Высокие венские стулья. Она сидит, как статуя. Он наступает на нее, говорит как бы и не быстро, но возникает ощущение, что мелет не переводя дыхания:



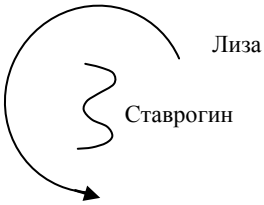
Он то шепчет, то кричит. Прыгает, приседает, размахивает руками: «Молчи, безнадежное сердце!» Она пытается защититься, опирается на спинку стула, сохраняя последние остатки хладнокровия, пытается вставить хоть слово в его бесконечный речевой поток. Остается холодной, как статуя, складывая руки на груди и как бы закрываясь от него: «Можете вы говорить определеннее?» – «Могу прочесть пьесу, я не помешанный, прочту басню Крылова «Таракан», но собственного сочинения». И читает! Весь красный сделался от драматизма, воспалился весь.

Она же, наконец, смогла вывернуться и убежать.

И вдруг на сцену выходит… оркестр. Странный. Как после конца света. Или привидевшийся в страшной фантазии. Полуобнаженные трубачи, барабанщики и саксофонистки. Холщовые туники. Блестящие инструменты. Папироска в зубах у аккордеонистки. Все дико фальшивят. Певица в этом балагане (Л. Корнилова) в красной шляпке с черной вуалеткой и красным же боа исполняет романс «Не говорите мне о нем», голосом грубоватым, потрясая в воздухе вытянутой рукой, с какими-то нэпманскими интонациями. Словом, цирк! Или ад!

Шестой опыт-эпизод происходит в противоположной части сцены. Ставрогин (Д. Николенко) теперь говорлив, он провоцирует Дарью (М. Оликер): «В вас много ко мне презренья… Вижу привидения. Вчера бесенок предлагал мне освободиться от жены. Я отдал все мои деньги». Взгляд его жесткий, голос резкий. А Даша, решительная, гордая, внутренне напряженная, готовая, наконец, уйти от него, разорвать отношения, тягостные и зависимые, но не в силах оторваться. Он обнимает ее одной рукой, она же хватает его за шею и заходится в этих объятьях. Он же просто накручивает ее волосы на палец: «Сиделка!».

В седьмом опыте-эпизоде другая женщина и другая часть сцены:



Лиза (Л. Казакова), нежная, нервная, страстная, с внутренним сильным срывом. У Ставрогина (Д. Николенко) с ней совсем иной тон, чем с Дашей. Они противостоят друг другу, и он словно догоняет ее: «Зачем вы дарили мне столько счастья?» – «Моя фантазия, больше ничего», – отвечает она. Он смеется, холоден внешне, даже ироничен и даже брезглив. Она чувствует в его смехе его ужас: «Вы боитесь?! Вы знали, что сегодня я уйду от вас?» – «Знала ли ты сама?». Он сидит, сживает руки между колен. Она подходит сзади, гладит его. Он целует ей руку, она же резко и истерично бьет его по лицу. Он в ответ гладит ее по голове, пытается успокоить. Она в горячке кричит: «У вас великая мысль, а я вам поперек дороги, вот я и решилась!». Столько боли, и в ней, и в нем. Он кричит в ответ, хватается за голову. И она кричит, и хохочет тут же, и плачет тут же: «Всегда знала, что с вашей душой что-то страшное, кровавое». И вдруг она улыбается… Она не хочет, как Даша, быть его сиделкой. Она другая, нервная и эксцентричная, очень остро чувствующая, свободно и резко свои чувства выражающая.

Восьмой опыт-эпизод в той же части сцены, дуэт Юлии Михайловны (Т. Богдан) и Петра Верховенского (П. Оликер), в котором Верховенский верховодит, пролезает в душу мягко, словно лапкой гладит. И тоже соблазняет, как Ставрогина, и тоже варьирует интонации от ласковой до жесткой. А она тоже плачет и плачет.

Структурный анализ I части спектакля. Структура представляет собой стяжку пространства–времени в точку: нет даже намека на хронологическое время, все происходящее происходит сразу, в одно и то же время; точки опытов-эпизодов подобны элементам мозаики, и каждый завершен в себе, как корпускула, и ничем не связан с сюжетом других. Опыты-эпизоды возникают, как светящиеся топосы. Вся структура подобна мельканию точек-«пузырьков». В такой структуре зрителю необходимо знание романа. Либо узнавание ситуации по отдельным фрагментам, путем просто сложения. Но такое сложение не является простой суммой эпизодов, а образует информационное поле. Главный элемент этого поля – Николай Ставрогин. И по касательной – Верховенские. А вокруг них ил, лучше сказать, сквозь них – женщины и Лебядкин.

Таким образом, первая часть является квантовой структурой.

Фрагменты ее можно составить в любом расположении, но при ближайшем рассмотрении предстает жесткая сценическая модель. Восемь эпизодов в цепи выдвигают как центральный, ключевой – пятый опыт (Ставрогин–Лебядкин), расположенный в «золотом сечении» спектакля. Из опытов выпадают массовые сцены (у Семена Яковлевича, собрание по поводу выступления Степана Верховенского и выступление оркестра). Однако даже при учете и этих трех фрагментов «золотое сечение» все равно приходится на дуэт Ставрогина и Лебядкина. Кроме того, спектакль длится 120 минут, и 75-я минута («золотое сечение») оказывается как раз в самом центре этого эпизода-опыта. Действительно, Лебядкин является квинтэссенцией, апогеем лукавства и прельщения-обольщения. В нем сходятся узлы многочисленных других персонажей Достоевского, из других произведений, а также из «Бесов»: одним из эпиграфов к роману Достоевский заимствовал строки Пушкина:

… бесконечны, безобразны
В мутной месяца игре
закружились бесы разны,
словно листья в ноябре…

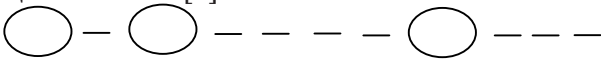
Лебядкин – один из этих мелких бесов, безобразных, назойливых и липких. Скользкий, неотвязный, мучительно нестряхиваемый. Страшный графоман. Окружающий и стягивающий, как паук.

Концерт-романс является обороткой Лебядкина. Этот эпизод возникает сразу же за дуэтом Ставрогин–Лебядкин и представляется снижением, пародией на предшествующий. Он карнавально выворачивает наизнанку и без того шутовского Лебядкина и как бы снимает, отрицает, высмеивает всех персонажей, делая их всеобщий радикализм фарсом.

Каждый опыт-эпизод является диалогом. Два персонажа вступают в спор, в столкновение, в непримиримое противоречие. Один персонаж всегда наступает, активен и жесток. Другой всегда страдательный. От эпизода к эпизоду они меняются местами, как будто примеряют разные маски. В итоге ясно, что все они бесы, все – вариации бесовщины. В каждом диалоге предстают бес и его антипод, и тут же антипод сам становится бесом. И это тоже оборотки.

Все пространство воспринимается как бесовское. Режиссер сгущает его, концентрирует, сбивает. Ему это необходимо для исследования феномена бесовщины, русского радикализма, раскола в ментальности.

Способ сцепки опытов-эпизодов в первой части – это простая последовательность. Они располагаются один за другим без перерывов и разрывов, без какой-либо промежуточной вставки (затемнения и пр.), меняется лишь точка действия. Мы уже отмечали, что в расположении эпизодов нет хронологической связи: они одновременны. Их последовательность обусловлена только логикой ритмической организации, так же, как и их продолжительность. Монтаж, следуя системе С. Эйзенштейна, применяется вертикальный, в котором через серию фрагментов идет одновременное движение целого ряда линий с собственными композиционными ходами в композиции общей целостности [1]:

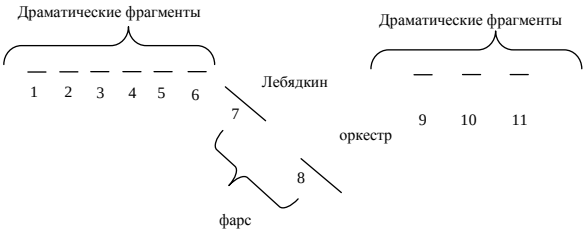


где – массовые сцены;

— – дуэты.

Данная структура не является классической, в ней нет зачина, кульминации и развязки. Здесь используется постмодернистская сценическая лексика, где действие формально повторяется и тиражируется и при этом не развивается. Образы не раскрываются целиком, а в их создании применяется метонимия, когда по части, по отдельному свойству необходимо зрителям самим воссоздать целостность персонажа в своем воображении.

С точки зрения графика экспрессивности структура выглядит так:



В центре структуры, в ее «золотом сечении» режиссер применяет прием гротеска. Здесь мы понимаем гротеск не в смысле особого рода комедийности, а как слом интонации, слом общего настроения и логики структуры в пользу высечения чрезвычайной остроты восприятия. Нам импонирует дефиниция А. Юберсфельд, полагающей, что гротеск обладает качествами контрапункта: «Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, – будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, – мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска – наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле. Актер гротеска – это тот, кто умеет одновременно демонстрировать знаки опасности и знаки насмешки» [4].

Резкий перелом между первыми 2/3 и последней третью постановки возбуждает экспрессию, создает напряжение и динамику, содействует уплотнению всей структуры. Благодаря гротеску вся остальная часть приобретает сильный драматизм.

Перед нами картина, составленная из осколков реальности. Следует подчеркнуть, что эти фрагменты наслаиваются друг на друга как будто беспорядочно. Одна плоскость-фрагмент словно выглядывает из-под другой, а само наслоение безмерно

дробит пространство. Отсюда квантовая структура.

Актеры не являются толкователями образов и твердую опору имеют исключительно в самом тексте романа. Каждый персонаж раскрывается в диалоге с другим, однако из череды эпизодов выявляется вся сложность и многомерность каждого. Все новые стороны открываются, когда одного героя играют разные актеры или когда один и тот же персонаж (например, Ставрогин) сталкивается в диалоге с разными. Важнейшим обстоятельством здесь оказывается то, что не психологическая глубина характера интересна для структуры произведения и для его смысла, а те грани образа, которые соответствуют определенной идее. И актерская задача эту идею артикулировать и прожить в полной мере. И даже в такой сценической модели актуальной является система Станиславского. Для каждого участника актерского ансамбля это и серьезное испытание, и серьезная опора. Все образы предполагают психологию, в каждом проявляется то острая боль, то тягостное недоумение, то крайняя клоунада, то экстремизм – и всегда чрезмерная достоевская экспрессия, т. е. всегда крайняя точка характера. Во избежание литературщины или декларативности применяется метод двигателей психической жизни. И даже более того, используются технологии Михаила Чехова, т. к. актерское существование на грани соотносится с состояниями персонажей Достоевского. Это и лишает их всякой риторики или нотаций.

Несмотря на то, что основными в спектакле являются дуэтные сцены, очевидно значение ансамбля в нем. Это ощутимо в массовых эпизодах и отражено в диалогах. Актеры живут друг в друге постоянно, поддерживая и ощущая партнера. В первой части Николай Ставрогин еще не проявлен как главный персонаж. Еще равно важны все остальные, истории которых «мерцают», но воедино не страстаются. Однако это мерцание происходит вокруг Ставрогина, всё более сгущаясь. Он закрыт, загадочен, как «вещь-в-себе». Он только потенциален черной, глубокой и мощной энергетикой.

«Бесы». Часть II. Сценические опыты. Пространство этого спектакля (а каждая часть трилогии, оставаясь элементом общего целого, является вполне самостоятельным произведением) представляет собой такие же точки-топосы, что и в первой части. Здесь действие-диалог, или опыт-дуэт, также возникает в разных местах сценического планшета, однако расположение этих мест (как и зрителей) несколько изменено:

Массовые сцены, очень короткие (1–2 минуты), происходящие в абсолютной темноте, которая едва прорвана вспышками ручных фонариков, – возникают на низком помосте в центре зала, в достаточно широком разрыве между зрителями. Кое-кто из персонажей тоже оказывается среди зрителей и следит за событиями.

Все топосы первой части воссоздавали внутренние помещения, там события были сосредоточены в интерьерах, хотя ни стен, ни окон, ни дверей и ничего из домашней обстановки не было. События, происходящие внутри, были как бы открыты, распахнуты наружу, в мир, чем авторы спектакля подчеркивали их опасность для мира в целом. В первой части события были ограничены уровнем идей, настроений и отношений.

А во второй части они вырываются из этого круга. Пространство охватывает еще и улицу. Освещенные точки перемежаются с темными. Бесы словно разлетаются из своих закутков и оккупируют часть внешнего пространства, под покровом ночи подготавливая и творя убийства. Сосуществование этих разных по характеристикам пространств делает всё общее пространство произведения неоднородным, как бы разорванным. В отличие от пространства первой части (квантового и мерцающего, но единообразного), пространство второй части двойственно (интерьер–улица, освещенное–темное, статика–действие). В первой части логика появления персонажей квантовая, непредсказуемая. Во второй оно обусловлено последовательным перемещением из одного помещения в другое. Точки пространства возникают здесь не спонтанно, а в связи с развитием событий во времени.

Время во второй части хронологично, оно нигде не останавливается, не круглится и не возвращается в начальную точку. Эпизоды невозможно поменять местами без того, чтобы не нарушить цепь явлений. Однако цепь эта складывается из двух отдельных и, на первый взгляд, не связанных событийных рядов.

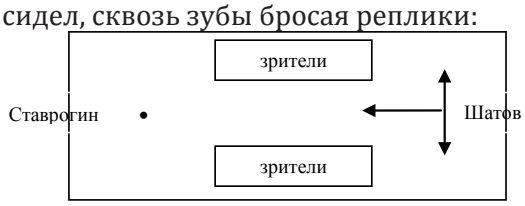
В одном из них главное действующее лицо – Петр Верховенский. И действие происходит на помосте между зрителями в темноте. Это – пять эпизодов длиной от 0,5 до 3,5 минут, где сначала происходят тайные собрания общества по поводу готовящегося убийства Шатова, а потом совершается само убийство.

В другом событийном ряду главный персонаж – Николай Ставрогин, который делает визиты к Кириллову, Шатову, Лебядкину, Марье Трофимовне. В этих эпизодах раскрывается идейный смысл противостояний героев произведения. И во всех Ставрогин предстает тем же бесом, каким был в первой части. Но здесь выявляется и принципиально другое – глубокий внутренний пласт цинизма, с которым Ставрогин вступает в идеологические споры, в разговоры о вере, о назначении человека. Явным оказывается его влияние на Шатова, Кириллова или Лебядкина и то, с какой самоотверженностью они защищают свои позиции от ставрогинского холодного цинизма. А ведь позиции-то были сформированы в них в свое время не без влияния самого Ставрогина. А сейчас он утверждает уже обратное, прямо противоположное. Но харизматичен по-прежнему, вот и кипятятся его товарищи в нынешних с ним разговорах. Хотя они и не товарищи уже, ведь с каждым из них Ставрогин видится в последний раз и как будто отрезает с каждым свиданием очередную свою бывшую идею.

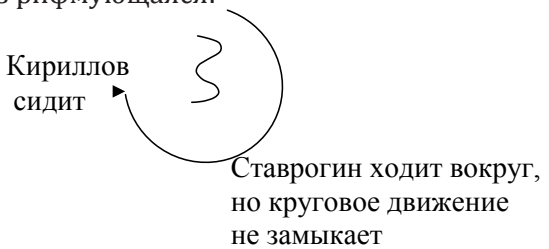
В эпизодах второй части позиции ставрогинских визави излагаются длительно, подробно, глубоко и обоснованно. Шатов (П. Мохнаткин) горяч, экспрессивен, постоянно пытается сдерживать себя, и во все время монолога правым указательным пальцем то ли угрожает Ставрогину, то ли убеждает его, то ли защищается таким образом. Раскрасневшийся, постоянно подсасывающий рыжые усы, он то рвется к Ставрогину навстречу, то тут же пятится. На месте устоять не в состоянии и даже когда оказывается на месте, всё время переминается с ноги на ногу и постоянно омывает правую руку и лицо водой из жестяного таза: «А вы знаете, какой народ – богоносец? Вот вы уже и смеетесь… Атеист не может быть русский. Искание Бога – цель народа!». Ставрогин опровергает Шатова: «Вы пламенно переиначили мои идеи, вы сделали Бога атрибутом народности. Вы сами веруете?» – «Я верю в Россию и православие. Второе пришествие состоится здесь».

Кириллов (А. Балицкий) предельно собран, строг, прям, сосредоточен на себе, на внутренней мысли. От Ставрогина он даже не требует понимания или согласия, он только высказывает вслух давно выстраданную и теперь такую ясную для него идею: «Смерти нет совсем. Есть минуты, когда время вдруг останавливается. Ведь человек достигнет счастья – и времени не будет». Ставрогин с иронией комментирует кирилловское открытие: «Старые философские места!». А Кириллов – все о своем: о зеленом листе зимой, о маленьком паучке под потолком, о вере.

Кириллову Ставрогин был не менее близок и важен для жизни, чем Шатову. Тот приблизиться боялся, коснуться не смел своего божества. Кириллов на колени перед Ставрогиным падает. С Шатовым они стояли в разных концах зала. Ставрогин всё время сидел, сквозь зубы бросая реплики:



В эпизоде с Кирилловым они рядом, на венских стульях. В диалоге постоянно меняется их пластическая позиция, несколько раз рифмующаяся:

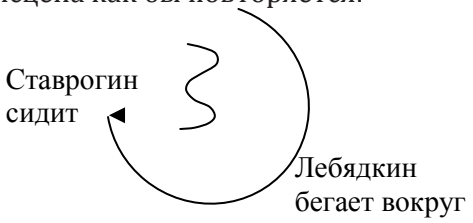


А затем:

А Кириллов ходит,
не замыкая круг

И только в финале эпизода они сталкиваются, и Кириллов обнимает колени Ставрогина (А. Майер). Это – и обожание, и прощание, и отречение, и безумие.

В эпизоде с Лебядкиным (А. Каримов) мизансцена как бы повторяется:



Однако Ставрогин здесь (Д. Николенко) недвижим. Он сидит в ледяной застылости. А Лебядкин со своей обычной ёрнической шутовской интонацией кружит, размахивает распахнутыми руками подобно птице: «Я – ваш Фальстаф!». Совсем униженный, он вынужден оправдываться: «Я – червь, я – раб! И ясно, что этот тоже готов падать ниц перед Ставрогиным. И этого Ставрогин так же приручал, и этого бросил так же безжалостно, как прочих.

С «золотым сечением» всей структуры совпадает пятый опыт-эпизод (75-я минута спектакля), в которой Ставрогин (Д. Николенко) встречается с Марьей Трофимовной Лебядкиной (К. Бойко): «Завтра я объявляю наш брак. Я вас не брошу!» – «Не пойду я с вами. Вы что такое? Не таков мой князь!» – «За кого вы меня принимаете?» – «Откуда ты выскочил?» – «Идиотка, хватит!» – «Прочь!!!». В диалоге с сумасшедшей Марьей Трофимовной реальность всех предыдущих ставрогинских диалогов оборачивается наизнанку. Здесь он попадает в прямо противоположную ситуацию: над ним смеются, над ним издеваются, он вынужден оправдываться, он пытается найти контакт. И – самое главное – Марья Трофимовна полностью изобличает его.

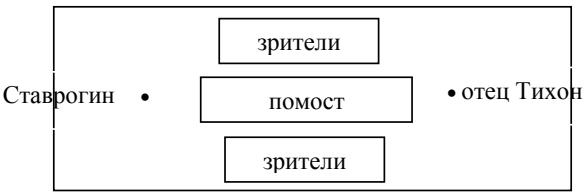
В первой части спектакля и все другие женщины, соблазненные и униженные Ставрогиным, изобличали его как беса. Но те были в состоянии рассуждать логически. И Даша, готовая принести себя ему в жертву. И Лиза, яростная и на жертвы не готовая. И Мари, жена Шатова, рожающая от Ставрогина ребенка и проклинающая это дитя. Но Лебядкина невменяема, у нее реальность и бред мешаются, она то смеется, то вдруг рассуждает здраво, то пристально смотрит в глаза, то искоса и осторожно бросает быстрый острый взгляд: «Все в заговоре!». А ведь это действительно так. Все ее безумные слова, отчаянные или с хохотцой, оказываются истинными. И от этого Ставрогин приходит в ужас. Прежде холодный, уверенный, недостижимый, здесь он безоружен. Сохраняя остатки обычной своей властности, он еще пробует воздействовать на нее и предлагает ей совместную законную жизнь, но не в столице, а в диком месте. Однако она быстро оборачивает ситуацию, как он это делал с другими. Ставрогинская бесовщина отражается в зеркале сумасшествия Лебядкиной, высвечивается как изнанка реальности. Или, еще точнее, выявляется истина его сущности.

Обе событийные цепочки – верховенская и ставрогинская – монтажно сшиты в пространстве–времени спектакля: они ритмично следуют друг за другом; структурная сцепка двух линий происходит в первом и последнем опыте-эпизоде, имеющем, казалось бы, косвенное отношение к обеим линиям, но на самом деле смыслово смыкающем обе событийные цепочки. Эпизод Матов–Мари (П. Мохнаткин – М. Оликер), в котором крайний радикализм сливается с родильной болью, а невозможность развернуть типографскую деятельность – с проклятьями в адрес будущего ребенка (абсолютная бесовщина настоящего и будущего!) в начале второй части. И в финале этой части следующая за убийством Шатова сцена встречи Петра Верховенского (К. Талан) и Кириллова (А. Балицкий), где Верховенский заставляет Кириллова взять на себя вину за убийство. Один, ёрничающий, угрожающий, впадающий в транс, циничный, провоцирующий, животно отвратительный и беспощадно изощренный в полемике. Другой – вдохновенно возбужденный, почти безумный, упивающийся своими идеями, возносящийся чувствами в немыслимые дали: «Тот человек на кресте – высшее! Без него одно сумасшествие. Но если и его не пощадили, то все кругом – ложь, всех заставили жить во лжи. Значит, я врата отворю и всех спасу! Страшная моя свобода!». В финале обезумевают оба, спровоцированные друг другом. Бесовщина, исподволь выползающая в каждой событийной линии, торжествует. Финал второй части – изображение ада.

На чувственном уровне это почти невыносимо, это совсем физическое страдание, через которое авторы спектакля проводят зрителей.

Когда наступает перерыв, пауза после второй части «Бесов» перед третьей, возникают аналогии с дантовой «Божественной комедией», где автор-герой проходит все круги преисподней и становится свидетелем всего там происходящего. Так и в этом спектакле: зрители погружены в материализацию самых страшных идей XX века и принуждены пережить и выстрадать не придуманное, а художественно воплощенное злодейство внутри клокочущей бесовщины.

«Бесы». Часть III. Сценические опыты. Неизданная глава. «У Тихона». Основная линия этой части – ставрогинская, она занимает все сценическое пространство и почти всё пространство спектакля:



В это ставрогинское пространство включено несколько эпизодов, к Ставрогину имеющих прямое и косвенное отношение. Николай Ставрогин и отец Тихон, тот самый, о котором говорил Шатов и советовал его посетить, стоят весь этот спектакль друг напротив друга и бесконечно говорят. Ставрогин (Д. Николенко) исповедуется. Отец Тихон (П. Мохнаткин) пытается понять и Ставрогина, и самого себя. И смысл этого долгого диалога связан с постижением не слов, а того, что в самой глубине души человека: «Вы таких, как я, видели?» – «Видывал, но редко». – «Это я сам в разных лицах и характерах, а не бес». – «Беси существуют несомненно!».

В этом пространстве возникают мерцанием топосы, как это было в первой части, не связанные между собой сюжетно. Зрителю нужно соединить их ассоциативно. Эти эпизоды можно поменять местами или от каких-то отказаться, а можно некоторые из них длить еще дольше. Все они происходят на помосте между местом, где стоит Ставрогин, и местом, где стоит Тихон.

Время спектакля обратимо, хотя кажется, что в нем есть некая хронологическая последовательность (от начала исповеди до смерти Ставрогина). Однако, эта последовательность мнимая, ведь мы вполне можем допустить, что Ставрогин умер раньше, а происходящий диалог существует в памяти Тихона. Время обратимо и потому, что главный персонаж в третьей части – это хор певчих. Он начинает, он связывает эпизоды, и он же завершает действие.

Роль хора певчих не функциональна, т. е. он здесь не для «прошивки» фрагментов, хотя, на первый взгляд, это так и есть. Хор позволяет уразуметь смысл третьей части и всего произведения.

Итак, время обратимо, свободно. Главная его составляющая – ставрогинская исповедь и исповедь Тихона. Мерцающие точки – встреча Петра Верховенского с Лебядкиной, а потом с Лизой, встреча Степана Трофимовича Верховенского с Софьей, а потом со Ставрогиной, и, наконец, эпизод Ставрогиной и Даши, из которого выясняется, что Николай Ставрогин повесился. Эти эпизоды-квантовые скачки до предела насыщены экспрессией. Возникает ощущение набухания эмоции в каждом. Марья Лебядкина (Е. Зензина) из очаровательной даже женщины, какой она являлась нам во второй части, сделалась тощей, чудовищной, с измазанным белилами лицом, с одним полузакрытым глазом и невероятно высокой одной бровью, не могущей ни на секунду остановиться, суетящейся и неумолчной. Теперь она жуткая юродивая, куда более жуткая, чем сущность Петра Верховенского (К. Талан).

Ровно таким же предстает в третьей части и Степан Трофимович Верховенский (А. Майер), трясущийся, бегающий, дрожащий, говорящий безостановочно, словно в горячечном бреду.

Ровно такой же оказывается и Лиза Тушина (Л. Казакова), только что бывшая неземной красавицей, а теперь сломленная, скрученная, с безумными глазами, всклоченная, не могущая найти себе места, рвущаяся с помоста, предчувствующая свою страшную смерть.

Или величественно строгая и красивая Ставрогина (Л. Корнилова), вымучившаяся, бледная, вдруг сострадающая старому Верховенскому и жалеющая его, жаждущая вместе с Дашей отправиться в печоры и остолбеневшая от смерти сына.

Актеры и актрисы достигают в этих фрагментах вершин пограничного состояния по

Достоевскому – некоей безумной терзающей страсти без единого другого, смягчающего чувства, без ноты сентиментальности или жалости, с нарастающим к финалу драматизмом. Каждый следующий фрагмент подобен новому витку объемлющего душу кризиса.

Эти фрагменты словно выявляют и делают объемным смысл диалогов Ставрогина с отцом Тихоном. Эти диалоги также подобны виткам спирали, по которой внутренняя драма устремляется всё выше. На 75-ю минуту третьей части («золотое сечение») припадает: «Сие есть покаяние. Но вы ненавидите тех, кто ваши листки прочтет. Ответьте только мне… Если б кто простил вас за это, вам легче было бы?» – «Чтобы вы меня также…» – «А вас за что?» – «За вольные и невольные… Я грешник… А перед вами бездна!». Глаза Ставрогина при этих последних словах отца Тихона готовы выскочить из орбит, все лицо искажается: «Психолог проклятый!».

Это – высшая точка той страшной исповеди, что является основной в сюжете о Ставрогине. Речь идет о тексте, который Николай Всеволодович решил опубликовать и в котором он признался в грехе педофилии.

Режиссер разбивает это признание на трех персонажей. О том, как Ставрогин искусил и довел до самоубийства маленькую дочь квартирной хозяйки, Матрёшу, как смотрел на нее повесившуюся сквозь щелку чуланчика, зная наперед, что там увидит, а потом пошел в закусочную, – обо всем этом рассказывают три актера – Д. Николенко, играющий Ставрогина, П. Мохнаткин, играющий отца Тихона, и К. Талан, играющий Петра Верховенского. И Ставрогин, и Тихон, и Верховенский оказываются, таким образом, одинаково грешными, одинаково виновными. Одна и та же история приобретает еще и три разные интонации: отчаяние – подлость – недоумение. Один судит холодно, бесстрастно. Другой мерзостно ёрничает и хохочет. Третий оправдывается. Все это вместе производит впечатление оглушительное. Не знаешь, куда деваться от набрасывающегося на тебя кошмара, который подступает к твоей душе с трех сторон, терзает и делает тебя самого не свидетелем, а участником драмы. В данном случае режиссер спектакля Е. Гельфонд опирается на концепцию М. М. Бахтина: «Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. <…> Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое слов собеседника всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывая вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. <…> У Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко проработан» [5].

Тонкой, пронзительной, как сорвавшаяся со скрипичной струны, нотой завершает постановщик этот эпизод. «Вскоре после этого я уехал за границу!» – говорит Ставрогин. И было у него там ощущение счастья, и забыл он там об этом своем кошмаре. Но вот однажды во сне явилась Матрёша и погрозила безмолвно и беспомощно маленьким кулачком. И образ этот стал преследовать Ставрогина неотступно: «Мне стыдно! Мне невыносимо каждый день! Пусть меня ненавидят, чтоб я мог со смирением это перенести».

В третьей части бесовщина завершает свой страшный фейерверк.

В первой части мы видели всеобщее взаимное отражение, во второй бесы вырываются из пространства, в третьей – водоворот бесовщины.

В произведении Евгения Гельфонда предстает исследование проблемы хаоса в культуре, провалов и тупиков социального сознания. Режиссер страстно исследует вместе со своими актерами те идеи и личности, что провоцируют подобные проблемы и состояния. Погружение в хаос, проход через смерть, «совершающуюся» прямо у ног зрителей, выход самого генератора хаоса Ставрогина в безвоздушное пространство самоуничтожения. В течение спектакля исчезали одно за другим порождения ставрогинских идей, исчезали химеры хаоса: «Всё дано для вечного счастья, а делают вечное несчастье».

В третьей части торжествует хор певчих. Органный распев актеров, сидящих напротив зрителей (глаза в глаза), начинает эту часть спектакля:

– Глубоко, глубоко…
Колодезь вода…
Глубже того
Мое горе…

Хор певчих превозмогает мрак и хаос, проводит зрителей, как проводник Вергилий проводит поэта Данте по всем кругам ада, и поднимает дух из бездны:

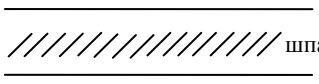
– Широко, широко
Разлилась река.
Широко,
Широко разлились луга,
Широко разлились поля…
Шире того
Благодать!

– Высоко, высоко
Залетел сокол,
Выше того
Полная радость,
Выше того!
Выше того полная любовь,
Выше того!

Жанр театрального произведения можно определить как религиозный диалог и как философский диалог. И как триллер. Но это – целиком элитарный спектакль, адресованный тем, кто владеет всем контекстом Достоевского, и тем, кто способен сопоставлять позиции персонажей на основе знания источников любого высказывания (философского или теологического).

«Классика.Ru», спектакль Камерного драмтеатра (г. Вологда, Россия). Сценография спектакля – изящная полупрозрачная и графически-жесткая металлическая конструкция. Нечто подобное пушкинским перьевым наброскам на полях рукописей. На полях зрительского сознания – в очень узком сценическом пространстве между рядами зрителей, обступающими узкое железнодорожное полотно с двух сторон:

зрители



зрители

Фонари, кованые и тонко изогнутые, черные. Полутьма с бликами света. Лица в полутьме. Серые одежды. Сумрак. Сумерки… Сумрачно. Петербуржно. Ветер предполагается, чувствуется… герои зябнут, кутаются, беспокойствуют. И Мечтатель (А. Сергеенко), и Настенька (Е. Смирнова), и Домна Платоновна (И. Джапакова).

Их судьбы переплелись на этом странном полустанке, случайном и неожиданном. Это место происходящего в спектакле – очень выразительное и символичное: продуваемый петербургский полустанок на одно мгновение становится местом откровений, быстрых и влекущих взглядов, сердечных исповедей, которые завтрашняя дорога унесет и развеет, словно сон. А в нынешнем полумраке всё предстает в обманно-иллюзорно-призрачном облике, заманчивом и влекущем, обещающем острые ощущения и оборачивающемся глубокими драмами.

Романтический и неискушенный Мечтатель, готовый помогать и понимать, безответно влюбленный. Настенька, беззащитная и хрупкая, нуждающаяся в защите и опеке, но по-женски лукавая и остроглазая, кокетливая и непредсказуемая. Домна Платоновна, хваткая и сильная, хозяйка, мамка, циничная и рациональная, банальная и пошлая, однако ранимая и безнадежно доверчивая, до отчаяния.

Они переплелись в этой точке и в эту минуту, а с ними их судьбы – и открылись во всей своей глубине.

Режиссер Яков Рубин называет жанр своего произведения сеансом одновременной игры. Действительно, трио актеров создает музыку из трех разных инструментов и интонаций. В спектакле возникает контаминация из «Белых ночей» Ф. Достоевского, «Воительницы» Н. Лескова и «Евгения Онегина» А. Пушкина. И фрагменты из разных произведений, как пазлы, слагаются в общую логическую изящную композицию. Еще мечтательный, но предчувствующий будущие драмы Достоевский. Усугубленно материальный, словно замешивающий тесто жизни Лесков. И прозрачно ясный Пушкин, оказавшийся в этом контексте мистическим и грустным.

Каждый персонаж является и присутствует, как фантом, как призрак в наступающей и отступающей белой ночи. И каждый ждет от другого – нет, не помощи, каждый использует другого. Каждый делает на другом бизнес, или скрашивает одиночество, или наивно и преданно мечтает о другом, или проводит время.

Драма каждого персонажа скрыта, не выявлена. Она только предчувствуется, словно витает вокруг персонажей. Это происходит

благодаря музыкальной партитуре (оперные фрагменты и даже The Beatles), световой партитуре (блуждающий тревожный свет, делающий полутьму таинственной, загадочной). И главную ноту атмосферы и общего настроения создает сценография. Иногда даже возникает ощущение, что герои спектакля сами становятся частью сценографической партитуры, и она будто оживает их фигурами, делаясь кинетической. Они действуют, как пластические части сценографии. Настолько важна эта общая визуальность в режиссерском решении произведения.

Настенька, тоненькая, в плетеном длинном с капюшоном плаще, оказывается едва плотнее по цвету и фактуре, чем гнутый фонарь. А Мечтатель в шинели почти сливается с композицией шпал. Они двигаются аккуратно, нежно, подобно теням. И их пластическая партитура дополняется набухающей и выпуклой пластикой Домны Платоновны.

Великолепен звучащий текст, где объемна и полна смысла каждая фраза и каждая буква. Лирико-драматическая составляющая приходит в столкновение с характерной составляющей. Пошлость Домны Платоновны отрицает лиризм дуэта молодых и не дает зрителям погрузиться в сентиментальную драму Мечтателя. Но в следующем эпизоде пушкинский текст, произносимый молодыми, стирает всю пошлость Домны Платоновны. И снова торжествует поэтическая иллюзия белой ночи. Иногда обе отрицающие друг друга интонации смыкаются воедино в гротесковой ситуации (Мечтатель читает Пушкина, а Домна Платоновна в это время пролезает под шпалами) или – в финале – в драматической (Домна Платоновна раскрывает Мечтателю свою любовную историю).

Структура спектакля: соло – дуэты – соло – дуэты – соло – соло. Она выстроена по музыкальному принципу, отчего вся постановка приобретает звучания музыкально-поэтического произведения.

Время и пространство в постановке определены точно и предстают конкретными. И вместе с тем, благодаря поэтико-музыкальной структуре пространство приобретает качества легчайшей взвешенности, оно клубится и исчезает, а потом проступает из тумана снова. Это пространство нигде, оно ирреально, как сон. Время обладает теми же характеристиками: клубится, оборачивается-повторяется, возвращается в точку начала, сгущается вдруг и снова растекается-уплывает, как во сне.

В одних фрагментах пространство–время разрежено (Пушкин), в других пронизано изяществом и драматизмом (Достоевский), в третьих уплотнено до физического ощущения материальности (Лесков). Это напоминает картины Анри Тулуз-Лотрека, выпукло-вогнутые прозрачно-призрачные плоскости, где пространство–время неоднородно.

«Человек-подушка» Театра одновременной игры «Zoопарк» (г. Нижний Новгород, Россия). Страшная сказка для взрослых режиссера Ирины Зубжицкой по пьесе М. МакДонаха.

Спектакль представляет собой последовательно развивающуюся структуру, в которой главным смыслом является сюжет о писателе, придумывающем страшные истории. Его жутковатые сказки, впрочем, основываются на известных легендах – на таких, как «Золушка», где злая мачеха измывается над маленькой девочкой и заставляет ее делать самую сложную и грязную работу по дому, или «Красная Шапочка», в которой мамаша посылает крошечного ребенка в глухой лес к бабушке, или «Дюймовочка», которую постоянно хотят выдать замуж за чудовищ, и т. д. и т. п. Эти сказки заканчиваются счастливо. А у главного героя «Человека-подушки» они завершаются черно.

Этот персонаж не сумасшедший, он находится в плену черной реальности, той, в которой существует повседневно весь сегодняшний мир. Поэтому авторы спектакля переносят все действие из подсознания главного героя (как это было у драматурга) в реальность. И пространство–время кошмарного сна, в котором плывет всё, переплетается и в котором совершаются самые дикие метаморфозы, трансформируются в реально происходящие события.

Действие заключено в пределы тюремной камеры, где двое полицейских допрашивают писателя, обвиняя его в совершенных убийствах, ранее описанных им, и пытают его. Из фрагментов-осколков фантазий героя, которые в пьесе как бы прорезают друг друга, расслаиваются и бликуют в кровавом мареве, постановщица делает целую цепь событий, вытекающих друг из друга в причинно-следственной связи. Главный ге-

рой читает с листков рукописей очередную свою историю, а на сцене за его спиной иллюстрируется читаемое.

Ирина Зубжицкая выбирает для постановки материал, подобный выбору Владимира Деля. Но В. Дель использует другие сценические приемы и идет путем комедии дель арте. А И. Зубжицкая устремляется к разрушению художественности в пользу документальности.

На сцене создано реальное пространство, отражающее место действия с реально длящимся временем допроса. Авторы заставляют зрителей погрузиться в этот мир целиком, войти в эту камеру и осознать происходящее в ней. Послушать в этой темной коробке страшные истории и увидеть, как самые жуткие химеры подсознания могут осуществляться в действительности.

Каждый шаг актеров по сцене, каждый жест и взгляд наполнены отчаянием и болью. Это – некая проекция разрушения личности в современном мире. Оттого так страстны, экспрессивны и остры актеры А. Сучков, Л. Харламов, С. Блохин, В. Ометов и др.

Программа фестиваля была сосредоточена на исследованиях подсознания человека. И спектакль «Летиция», психоделическая история Питера Шеффера в постановке Любови Вишневской на сцене театра «Омнибус» (г. Златоуст), воспроизведенная как игра-действительность в двойной зеркальной перспективе. И «Пробка» по пьесе Ксении Драгунской в постановке Ивана Косичкина в Московском драмтеатре «АпАрте», где такая же игра-действительность представлена клипово. В театральной программе только один спектакль был адресован не элитарной, а широкой публике. «Нежданный повод для любви», мелодраматическая история по пьесе М. Себастиана «Безымянная звезда» Русского драмтеатра из г. Костанай в постановке Валерия Захарьева – произведение массовой культуры. В отличие от многочисленных спектаклей, антрепризных и ширпотребных, эта постановка представляет собой отличную работу. Глубокие актерские работы и великолепный ансамбль исполнителей. Интересная сценография Ивана Кузьмина (3D-проекиця + реальное воссозданное место действия со сценическими предметами). А главное – хороший вкус и чувство меры постановщика. Сложную фестивальную лабораторию, где анализировались проблемы структуро- и смыслообразования в искусстве, этот спектакль дополнил, разнообразил и оттенил и теоретический дискурс, и само фестивальное полотно.

Заключение. Каждый театральный фестиваль, как правило, складывается как своеобразный целостный объемный спектакль, состоящий из отдельных сценических произведений. Волею организаторов (в Челябинске это директор Нового Художественного театра и директор фестиваля Дмитрий Назаров, художественный руководитель театра и фестиваля Евгений Гельфонд, завлит театра Майя Давыдова и др.) и волею случайности (что в театральном деле не менее важно) программа праздника «CHELoBEK театра» оказалась трагической по содержанию, современно сложно структурированной по художественной форме и остро беспокойной по экспрессии режиссерского высказывания. Высокий градус напряженности, стилистической и сюжетной, предполагал особенную гармонию самой фестивальной программы. Во-первых, это структурная гармония (гармоничность соотношения частей в целом): спектакли фестиваля сосредотачивались на произведениях Ф. М. Достоевского и близких ему современных драматургов. Во-вторых, каузальная гармония (влияние одной части на другие): спектакли фестиваля сложились в целостность и словно поддерживали друг друга, и понимать их было возможно через друг друга. В-третьих, функциональная гармония (синхронность функционирования частей): в едином фестивальном контексте все спектакли существовали по принципу взаимодополнительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов / С. М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 269–273.

2. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Гнозис, 1993.

3. Джеф Натл. Цит. по: П. Пави «Словарь театра». – М., 1991. – С. 233.

4. Юберсфельд, А. Наслаждение зрителя / А. Юберсфельд // Театральная жизнь – 1990. – № 3. – С. 15.

5. Цит. по: Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 2001. – С. 117–118.

Поступила в редакцию 22.04.2013 г.

УДК 75.038.6(510)

Проблема синтеза традиционной и европейской живописи в китайском изобразительном искусстве в период нового Китая

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

Развитие китайской живописи, как и всего китайского изобразительного искусства в эпоху нового Китая, отмечено многими противоречивыми явлениями, связанными с активным заимствованием достижений западноевропейского искусства. Китайская живопись вошла в творческий период, совершенно не похожий на прошедший. Известно, что на протяжении тысячелетий художественная культура Китая складывалась, оттачивалась и развивалась на национальных традициях, идеологии и образе жизни китайского народа. И именно работа тушью всегда оставалась основой творческих изысканий многих поколений художников. Вхождение же в национальную художественную культуру достижений западноевропейского искусства повлияло не только на сознание и мышление творческой интеллигенции, но и сформировало новую форму изобразительного искусства с определенной западноевропейской-китайской спецификой. Китайская живопись постепенно стала все теснее связываться с международными образцами, в ней произошли кардинальные изменения. В обществе в условиях столкновения и обмена культур необходимо было осмысливать ценность собственной культуры народов и учитывать те ключевые моменты, которые возникли в нынешнем эстетическом понимании и восприятии древнего и нового, западного и восточного.

Ключевые слова: *китайская живопись, художественная культура, курс открытости и реформ, культурный обмен, традиционное искусство, постмодернизм.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 63-70)

FProblem of Synthesis of Traditional and European Painting in Chinese Fine Art in the Period of New China

Ne Tsi
Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Development of Chinese painting as well as the whole Chinese fine art during the epoch of new China is marked by a number of contradicting phenomena, which are connected with active borrowing of advance of Western European art. Chinese painting entered the creative period, which is absolutely unlike the previous one. Artistic culture of China is known to have been built up, perfected and developed for thousands of years on national traditions, ideology and way of life of the Chinese people. It is work with Indian ink that has always been the basis of creative searches of artists of many generations. Entrance of advances of Western European art into the national art influenced not only the conscience and thinking of creative class but also built up a new form of fine art with distinct Western European Chinese specificity. Chinese painting gradually became more closely linked with international models, decisive changes took place in it. In the society, in the conditions of collision and interchange of cultures, it was necessary to think over the value of peoples' own culture and take into account the key points, which emerged in the present aesthetic understanding and perception of the old and the new, the Western and the Eastern.

Key words: *Chinese painting, art culture, the course of openness and reforms, cultural exchange, traditional art, postmodernism.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 63-70)

Адрес для корреспонденции: e-mail: yinxiang_nq@hotmail.com – **Не Ци**

В истории мирового изобразительного искусства принято сравнивать и анализировать художественные школы, что позволяет наилучшим образом выявлять их сущность и характерные особенности. Восточная и западная художественная школы имеют свой исторический путь развития, и, естественно, способы выражения идей, но их общей чертой является достоверное отображение человеческих чувств и внутреннего мира человека. В настоящее время, вследствие стремительного развития современных технологий, культурный обмен между Востоком и Западом приобрел глобальный характер.

С наступлением XX века вслед за постепенным проникновением в Китай западной индустриальной культуры в китайском обществе произошли огромные изменения: крах феодального строя, ожесточенные вторжения иностранцев и военные столкновения, прошедшая известная Синьхайская революция, три революционных переворота внутри страны, основание КНР. Значительные политические изменения повлекли за собой возникновение нового культурного движения, сопровождавшегося продвижением в Китай западной живописи. Всё это оказало огромное влияние на традиционное китайское изобразительное искусство.

Эти изменения, произошедшие в искусстве Китая, широко отражены в искусствоведческой литературе. Заслуживает внимания ряд работ на русском языке: книга Е. Завадской «Эстетические проблемы живописи Старого Китая» и «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» , В. Виноградовой «Искусство средневекового Китая», М. Кравцовой «История культуры Китая» и «Мировая художественная культура. История искусства Китая», в которых содержатся сведения о принципах и особенностях классической китайской живописи.

Философско-религиозная картина мира в художественной культуре Китая (концепции В. М. Алексеева [2], Н. И. Конрада, Е. В. Завадской, В. В. Малявина) отражена в работах российских историографов, в которых даны типологические характеристики художественной культуры Китая. Следует упомянуть и диссертационное исследование Чжана Далэя «Развитие изобразительного искусства Китая конца XIX – XX столетия: национальное культурное наследие и влияние европейских традиций» [140], который рассматривает современную китайскую живопись во всем ее многообразии, не углубляясь в особенности пейзажного жанра.

Цель данной статьи – выявление особенностей развития китайской живописи в период нового Китая под влиянием западноевропейского изобразительного искусства.

Этапы развития изобразительного искусства периода нового Китая. Изобразительное искусство периода нового Китая условно может быть разделено на три этапа: семнадцатилетний период после создания республики (1949–1966); «Великая культурная революция» (1966–1976); возрождение наций и осуществление курса открытости и реформ после Культурной революции (с 1976 года). Очевидно, что каждый из этих этапов привносил изменения как в политическую жизнь страны, так и в сферу художественной культуры.

В это время образование в академиях изящных искусств играло важную пропагандистскую и популяризационную роль в области дальнейшего развития творчества и подготовки новых творцов искусства для нового Китая. Синтез западной реалистической системы преподавания Сюй Бэйхуна и традиционного китайского искусства, считавшейся основой творческого подъема, отражал политику художественного образования в первое десятилетие Китайской Народной Республики.

Следует отметить, что в период нового Китая живопись гохуа (которая имеет китайский национальный стиль) и масляная живопись превратились в нерешенные проблемы развития всего изобразительного искусства. Сосуществование понятий живописи «гохуа» и западной живописи создавало определенное противоречие. В 1929 году, после того, как Лин Фэнмянь вступил в должность ректора Национальной академии искусств Ханчжоу, в его «новой теории китайской живописи» был резко

поднят вопрос о возможности существования традиционной и европейской живописи в художественной культуре Китая и развития художественного образования. Однако в 1939 году живопись была вновь разделена на китайскую и западную. В центральной академии изящных искусств, организованной Сюй Бэйхуном и Цзян Фэном, в 1953 году была выделена школа рисования тушью, а в 1958 году было воссоздано разделение живописи на школу «гохуа» и масляную живопись. Тем не менее, традиционная китайская живопись, в конце концов, обладала самой глубокой национальной почвой. В «гохуа» творческие успехи Ши Тао, школы живописи Янчжоу, Жэнь Бонянь, У Чаншо, Ци Байши и других мастеров показали огромную движущую силу традиций. Выставка пейзажной живописи Ли Кэжань, Чжан Дин, Лоу Мин в Парке Бэйхай в Пекине в 1954 году ознаменовала прорыв, который означал, что в области классической китайской живописи восстановились жизненные силы. В 1957 г. художники Сюй Бэйхун, Лю Хайсу, Лин Фэнмянь и другие, стажировавшиеся в Европе, привнесли специфику западноевропейского университетского художественного образование в Китай и вместе с этим старались восстановить древние китайские традиции мастера и ученика.

Это эпохальное начинание играло огромную роль в вовлечении талантов в художественный процесс. Масляная живопись становится самым ярким направлением в китайской живописи и получает активное развитие. Как упоминалось ранее, масляная живопись была привнесена в Китай миссионерами в эпоху Поздней Мин, однако ее развитие и вхождение в составную часть китайской культуры произошло после 1920-х годов вместе с возвращением студентов из заграницы на родину и основанием нескольких академий искусств по западному образцу. Пришедший после импрессионизма «западный реализм» был особенно активен в продвижении в культуру Китая в 1920–30-е годы. Китайские художники, работавшие в технике масляной живописи, создали новый «творческий период». Они собирались вместе не только в старых освобожденных районах, но и в новых объединенных районах и решали задачи обновления отечественного изобразительного искусства с учетом европейских и мировых достижений. Новые и старые живописцы корректировали или изменяли оригинальный художественный стиль, чтобы приспособиться к задачам новой эпохи. Популярные реалистичные творческие изыскания несли сюжеты социалистического содержания и становились главным направлением тем и сюжетов масляной живописи. «Церемония основания государства» Дун Сивэнь и «Война тоннелей» Ло Гунлю являются ярким образцом образно-пластического отображения реальных событий времени.

В 1950-х гг. масляная живопись разносторонне раскрывает революционную историю, отображает социалистическое строительство. В этот период государство посылало студентов учиться в СССР и социалистические страны Восточной Европы, чтобы изучить западное искусство. В то же время, приглашались художники из СССР и Румынии, их работы выставлялись в Пекине и Ханчжоу. Цюань Шаньши, Сяо Фэн, Ли Тяньсян, Го Шаоган, Чжан Хуацин, Линь Ган – все учились в СССР. Ван Дэвэй, Цинь Чжэн, Гао Хун, Хэ Кондэ, Ва Люцю, Юй Чангон, Хоу Иминь, Цзинь Шан'и, Чжань Цзянь Цзюнь и др. прошли краткосрочные курсы в СССР, и это оказало огромное влияние на развитие масляной живописи в Китае [1].

Движение искусства периода нового Китая было развернуто на базе «исправления» исторического курса КНР, проведения политики реформ открытости государства и явилось основным мотивом резкого поворота искусства в сторону европейских художественных достижений. Процесс модернизации художественной культуры Китая условно можно разделить, на три этапа: «восстановление», «пробуждение» и «прорыв». В так называемой «пост-культурной революции» речь в основном идет о значительных политических изменениях в стране, и «моделированное» искусство по инерции продолжает служить политике. Лозунги «изменить все статьи», «изменить всех людей» становились актуальными, как и прежде.

1979–1984 гг. становятся годами «пробуждения». Этот период заметно продемонстрировал переосмысление человеческих и художественных ценностей, то есть пробуждение сознания и создание концепции онтологии (философское учение о бытии). В данный период произведения живописи стали отражать радость, гнев, грусть и веселье, испытываемые от физического и духовного освобождения, т. е. общую тенденцию возвращения к явлениям, отрицаемым культурной революцией. В период подъема живопись начала возрождаться, символизируя характерные для эпохи волнения. Вновь возрожденные к жизни произведения реалистической живописи по-настоящему демонстрировали бурлящие эмоциями романтические человеческие чувства. Выражали в качестве высшей цели «представление» личности [2].

Следует отметить, что с 1978 г. в Китае стали постоянно открываться выставки: пейзажа французских художников XIX в.; в 1978 и 1979 гг. – выставки работ японских художников Лэшанькуи и Пиншаньюйфу; в 1981 г. – выставка подлинников известных картин американского музея Бошидунь; в 1982 г. – выставка работ немецких экспрессионистов и работ французских живописцев, а в 1983 г. выставки работ Пабло Пикассо (1881–1973 гг.) и Эдварда Мунка (1863–1944 гг.) открыли китайским зрителям абсолютно новое художественное восприятие окружающего мира. Такое экспонирование в Китае международных выставок и выход в свет большого количества периодических изданий по теории живописи оказали значительное влияние на дальнейшее развитие китайской живописи, находящейся в то время в состоянии «закрытости».

С 1985 г. и до конца 90-х гг. XX в. в китайской живописи наблюдается период «прорыва». Расцвет моды на живопись и многообразие творческих решений стали характерными ее чертами этого периода [3]. После политических изменений в сторону открытости современное западное искусство «нанесло удар» по китайской живописи. Однако, «мода 85-х» имеет сложную структуру и характер. Если оценивать с точки зрения положительного, она отразила искренние стремления молодежи обновить облик китайской живописи и отвечала повсеместному стремлению китайских художников создавать нечто новое, отличное от консервативных форм традиционного искусства. Молодежь смутно представляла пути художественного преобразования, а также стремление создавать новое в стиле современного западного искусства. Она не понимала причины и следствия этого процесса, ошибочно считая, что необходимо только имитировать их действия под великим знаменем «отрицания традиционного», и сразу станет возможным изменение облика китайской живописи. Конечно, не следует полностью отрицать роль «моды 85-х». Ее веяния заставили китайских художников задуматься и проявить интерес к актуальным теоретическим и практическим вопросам. В этот период был поднят вопрос о том, как усвоить положительные факторы современного западного искусства. Это было полезным для китайского искусства, находящегося в стадии перехода от традиционной к современной форме.

В 30-летний период, с 1950-х по конец 1980-х гг., более чем 2000-летняя концепция искусства под лозунгом «методы воспитания меняются, моральные устои остаются» превратилась в инструмент политики, и это сковывало по рукам и ногам развитие творческих сил людей искусства, ограничивало нормальное его развитие. После революционного освобождения и полного урегулирования курса политики страны на базе раскрепощения сознания людей художественная культура постепенно заняла достойную нишу. Искусство модернизма превратилось в искусство с еще более очевидной степенью свободы, и как раз на базе этого сложилась ситуация, дополняющая сосуществование большого числа разновидностей живописи. Сегодня китайские художники как раз пытаются использовать новые изобразительные формы и средства, изменяются способы мышления и жизненные позиции, призванные стимулировать переход к современному обществу.

Проблемы живописи 1990-х. Новая материальная и духовная реальность 90-х гг.

XX в. влияла на облик живописи этой эпохи как бы с двух сторон. Она изменила отношения живописи и общества. Упрощение образа мышления народа было важнейшим требованием к живописи и в культуре 90-х гг. Это требование оказало влияние на выбор тематики живописи 90-х гг. и на многие другие сферы: появление большого количества картин с изображением сцен повседневной жизни, возврат и даже широкое распространение реализма, поверхностный характер измерения духа произведения, даже в некоторой степени возникновение тенденции обольщения – все это реальные культурные явления становились логичными и естественными.

Со вступлением в эпоху 90-х гг., хотя скорость развития новых форм материальной жизни возросла, возникло много духовных факторов, среди которых традиционные нормы живописи несколько стали отходить на другой план. В то же время стремительный рост материальных сил занял все свободное место в жизни людей, не оставив места для духовности. С другой стороны, по мере увеличения открытости по отношению к другим странам большое количество западных экономических сил, науки и техники врывается в страну, каждое значимое учение или эстетическая концепция также вторгаются на самобытную территорию традиционной культуры, что сопровождается появлением серьезной угрозы ее «подрыва». Процессы развития новых сил общественной культуры и активного угасания устаревших принципов традиционной культуры происходят одновременно. В ходе развития общества в 90-е гг. по-прежнему, из-за стремления культур нескольких поколений к противостоянию, существующее культурное окружение как раз имеет возможность нового формирования живописи, претерпевшей влияние с разных сторон.

Предоставленная возможность для возникновения плюралистической философии живописи, гибкое культурное окружение предоставили возможность для дальнейшего сосуществования и развития. Это послужило причиной того, что 90-е годы стали эпохой крайнего разнообразия форм, языков, стилей и мастерства живописи этой эпохи, которую можно охарактеризовать как плюралистическую.

Перед художниками поколения была поставлена задача осуществления культурной миссии новой эпохи. Период 90-х гг. стал временем, наполненным вопросами, противоречиями и вероятностями. Изобразительное искусство того времени являлось основой духа эпохи. Хотя современные художники уже не могли играть роль духовных лидеров общества, но заботиться о психологическом и душевном состоянии людей – задача оставалась актуальной. На самом деле практика художников 90-х свидетельствует о том, что обширная творческая среда заставила живописцев того времени творить и комбинировать, используя разнообразную специфику языка искусства, познавая и совершенствуя его при помощи индивидуальных ролей субъектов творчества.

Культурный обмен Китая с другими странами предоставил благоприятные условия для полного и своевременного усвоения художниками 90-х гг. мирового изобразительного искусства. Из художественной практики можно было наблюдать ситуацию, когда китайские молодые художники неумело копировали европейскую технику. Вовлеченные в этот процесс, они, безусловно, определенным образом интегрировали способы отображения действительности, характерные для западной живописи. Подобное изучение и заимствование в сфере творчества действительно имели положительный результат.

Внедрение механизмов иностранного искусства активизировало стремление к повышению духовного благополучия, создало временные предпосылки для формирования рынка в области изобразительного искусства. Кроме того, способы проведения конкретных операций взаимообмена способствовали проникновению китайско-западного культурного продукта на рынок искусства. Творчество художников, появление их произведений на рынке вызвало ожесточенные споры в кругах искусствоведов и критиков. Противники рынка настаивали на том, что искусство не может преследовать материальную выгоду, считали,

что коммерциализация приведет к упадку искусства как такового. Посредством теоретических споров не удалось найти выход из сложившейся ситуации. С распространением рынка коммерческое и некоммерческое творчество постепенно заняли каждое свое место. Произведения, созданные специально для реализации на рынке, продолжали существовать. Возможно, это и есть оптимальный вариант существования искусства в будущем.

Некоторые исследователи полагают, что «после 90-х гг. в китайском искусстве произошел коренной перелом». На самом деле, если попытаться упорядочить общественную культуру этого периода, то можно заметить, что изменения в китайской социальной культуре, которые действительно произошли, предоставили новые возможности для развития искусства. Это заставило его выйти из неловкого положения «неопределенности» в противостояниях теорий и культурных конфликтов и позволило стать на путь стабильного развития, которое оно могло само регулировать. Вместе с тем, в этот период в китайской живописи, в которой доминировала ориентация на «сплав китайского и западного искусства», произошли изменения идеологической направленности, включавшие переосмысление либо возвращение к ценностям традиционного искусства. С тех пор китайская живопись, за исключением существующего и до сих пор имеющего определенное влияние направления «за слияние китайской и западной культуры», находящегося в оппозиции к основному течению, имеет тенденцию к переходу от заимствования идей современного западного искусства к экспериментам, основанным на традиционной китайской монохромной живописи тушью. Такое направление уже заняло важное место в китайском искусстве. Кроме того, результаты нововведений, связанных с использованием ярких цветов и мелких мазков, тоже привлекли внимание людей своими идеями и техническими приемами. Исследования искусствоведов-историков, посвященные китайской цветной живописи, стали теоретической основой для художников, стремящимся к инновациям в искусстве.

Начиная с 90-х гг. дискуссия, связанная с живописью тушью, была сфокусирована на том, сможет ли она войти в современное искусство и стать основным направлением. По сравнению с 80-ми годами, когда китайская живопись находилась в кризисе, вызванном идеологическим ударом со стороны западной культуры и искусства, вопрос существования живописи тушью в новом мире стал еще более насущным. Однако на фоне возникновения и углубления этой проблемы в Китае после 80-х годов ускорилась урбанизация, и с этим связаны современные преобразовательные тенденции в живописи тушью. Среди таких тенденций основным является «осовременивание», а именно то, каким образом мы понимаем и осознаем «современность» живописи тушью в наше время, какие связи имеет это явление в изобразительном искусстве с культурой общества и в чем его особенности. На протяжении всего XX в. история развития китайской живописи представляет собой постоянный процесс осмысления «современности», каким образом относиться к живописи тушью, как она может соответствовать требованиям времени.

Если китайская живопись тушью сможет в новом веке преодолеть свой региональный характер и получить возможность для обмена идеями с другими культурами, то нельзя будет ограничиваться только лишь чистой формой, необходимо исследовать проблемы и вносить изменения в систему китайской живописи тушью для большего ее высвобождения от сдерживающих рамок. Необходимо рассматривать живопись тушью с точки зрения современного искусства и специфики общественной жизни в данную эпоху. Таким образом мы сможем понять, как современное искусство посредством обновления формы может достигнуть понимания и отображения духа современности.

Начиная с 80-х гг. китайское искусство живописи тушью вместо классических тем стало руководствоваться духовной составляющей, по-прежнему стремилось к традиционным сюжетам «горы и воды» и гуманистическим идеалам. Созерцание и

раздумья, спокойствие и уединенность стали ценностными ориентирами большинства художников в этом стиле, а ускорение темпов индустриализации способствовало обращению живописи тушью к традиционным темам. Очевидно, что постоянные революции и фрагментарный характер современного западного искусства не определяли на протяжении тысячелетий традиции китайского искусства, ведь именно преемственность китайской культуры обеспечила китайской цивилизации особенное место в мировой культуре. На сегодняшний день, когда уже исчезли десятки прежних цивилизаций, величественное существование китайской цивилизации действительно извлекает пользу не из огромной традиционной инертности культуры Китая, а именно от сохранения ее преемственности. Это позволяет китайской живописи тушью взять на себя передовую роль в развитии современного китайского искусства.

Китайская национальная культура долгое время придерживалась того, что вмещала в себя, перерабатывала эти новые внешние факторы, ассимилировала их и самоукреплялась. Вот уже столетие, как западные картины, написанные маслом, проникли в Китай, и уже долгих сто лет существует китайская картина маслом. Масляная живопись, пройдя через ряд изменений, обрела новые черты и стала неотъемлемой частью нового изобразительного искусства. Благодаря своей жизненной силе и оригинальности художественного языка масляная живопись вызывала у людей огромный интерес и восхищение.

Это был трудный и противоречивый век в истории страны, источивший жизненные силы многих художников. Поиски и достижения первого поколения живописцев осуществлялись под влиянием западного искусства – от классического реализма, импрессионизма до различных современных направлений и школ, что способствовало достижению своеобразного баланса в изобразительном искусстве. Индивидуальные поиски китайских художников стали вкладом в многообразие искусства масляной живописи того времени.

На современном этапе одной из национальных особенностей китайской живописи маслом является возрастающий с каждым днем интерес художников к ресурсам традиционной культуры. В отличие от художников прошлого, которые использовали ресурсы традиционного искусства в силу каких–либо политических или социальных потребностей, современные художники исходят из необходимости создавать индивидуальные произведения искусства; они опираются на традиционную культуру, впитывают ее. Они исследуют традиционные идеи, традиционную манеру живописи, заимствуют вкус традиционного искусства, опираясь на современные представления о нем, и в той или иной степени достигают различных заслуживающих внимания результатов [4].

Любовь к использованию туши позволила в значительной степени придать поэтичность формам и фигурам, предоставила возможность выработать особую манеру письма и незаметно повлияла на современных художников, пишущих маслом. Это влияние проявляется в некоторых работах современных художников-пейзажистов в двух формах. Художники, выбирающие одну из этих форм, отнюдь не ограничиваются выбором в качестве конечной цели простого соединения «любви к использованию туши», характерной китайской живописи, с изобразительным языком западного письма маслом. Они заимствуют основы китайской живописи, объединяют материалы для письма маслом и технику письма «гохуа», осуществляя поиск нового облика современной китайской живописи маслом.

Заключение. Характерной особенностью развития китайской живописи в период Китайской Народной Республики являлся синтез традиционной школы изобразительного искусства и западноевропейской с национальной спецификой. Художественные школы существовали еще задолго до образования КНР, и параллельное их существование во многом было противоречивым, происходила достаточно длительная адаптация, но в конечном результате уже с начала XX столетия активизировалось взаимопроник-

новениехудожественныхкультур,чтопривело к образованию своеобразного феномена в изобразительном искусстве, и в частности, к масляной живописи, но с китайской спецификой.

В последние несколько лет китайские художники, пишущие маслом, все больше подчеркивают важность традиционной народной культуры как для осмысления вопросов, относящихся к искусству, так и для своей практики. Некоторые художники-пейзажисты, глубоко интересующиеся китайским традиционным искусством, заимствовали манеру письма традиционных пейзажей «шаньшуй» («горы и воды») и способы работы с кистью и тушью, создав написанные маслом пейзажи, позволяющие провести множество параллелей с китайскими традиционными пейзажами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайская культура 20–40-х годов и современность: сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т Дал. Востока; отв. ред. В. Ф. Сорокин. – М.: Наука: Вост. лит., 1993. – 262 с.

2. Разумовский, К. И. Китайское искусство / К. И. Разумовский // Китай: история, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость: сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения; редкол.: В. М. Алексеева [и др.]. – М.; Л., 1940. – С. 326–342.

3. Сидихменов, В. Я. Китай: страницы прошлого / В. Я. Сидихменов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1987. – 446 с.

4. 阮荣春、胡光华著《中国民国美术史(1911–1949)》第260页，四川美术出版社1992年。= Юань Жунчунь. История искусства Китайской республики, 1911–1949 гг. / Юань Жунчунь, Ну Игуанхуа. – Чандунь: Сычуан. изобраз. искусство, 1992. – 260 с.

Поступила в редакцию 01.04.2013 г.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:130.2

Проблема типологии культур: между Западом и Востоком

Мартынов В. Ф.
Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова», Минск

В статье раскрывается проблема идентификации культур, выявляются фундаментальные черты белорусской культуры в контексте типологизации русской, западной и восточной культур, обосновываются причины трагедийности восточнославянского мира в двадцатом столетии, раскрываются базовые модели развития белорусской культуры и перспективы ее развития в структуре мирового пространства. Процессы глобализации привели к пространственному сближению культур, усиливая противоборство различных ценностных установок, проверяя на прочность национальные приоритеты. Не случайно в этом мировом горниле не только обострились этнические столкновения, но и заметно возрос интерес к специфике национального самосознания, самобытности культурного развития. Без понимания собственной идентичности невозможен поиск своего пути. Какое же место занимает белорусская культура в системе различных типов культур – вопрос, на который отвечает автор.

Ключевые слова: *глобализация, тип культуры, идентификация, мировоззренческие доминанты, менталитет, эмпатия, модели культуры.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 72-80)

Problem of Typology of Cultures: Between the West and the East

Martynov V. F.
Private owned educational establishment «Institute of Modern Knowledge named after A. M. Shirokov», Minsk

Problem of identification of cultures is disclosed in the article, fundamental features of Belarusian culture in the context of typologization of Russian, Western and Eastern cultures are identified, main features of the tragic character of Eastern Slavic world in the XX century are grounded, basic models of the development of Belarusian culture as well as perspectives of its development in the structure of world space are described. Globalization processes have resulted in spatial nearing of cultures strengthening the counter fight of different values, checking the strength of national priorities. It is not by chance that in this world boiling pot not only ethnic struggle aggravated but also interest in specificity of national self esteem, own cultural development considerably increased. Without understanding one's own identity the search of one's own way is impossible. Which place Belarusian culture takes within the system of cultures of different types is the question which the author answers.

Key words: *globalization, culture type, identification, world outlook dominants, mentality, empathy, culture models.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 72-80)

Существует мнение, что белорусская культура не имеет ярко выраженной доминанты. Она тяготеет к транзитивности, маргинальности, размытости, эклектичности. Существуют культуры более яркие, имеющие прочный стержень, устойчивое ядро. Таковыми были египетская, древнегреческая, немецкая, итальянская, французская, индийская, арабская, американская. Эти и некоторые другие культуры смогли создать глобальные мифологические, религиозные, философские, научные, нравственные, художественные системы. Возникает вопрос: есть ли у белорусской культуры свой стержень, свое ядро, доминанта, позволяющая ее идентифицировать, понять специфику,

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

выявить ее роль и найти место в мировом цивилизационном процессе?

Можно со всей определенностью сказать, что в ходе своего длительного развития белорусская культура смогла аккумулировать богатейший духовный опыт, выковать жизнеспособные культурные традиции, в которых воплотились уникальные мифологические, религиозные, художественные, нравственные ценности, философские идеи. Однако процессы урбанизации и глобализации усилили противоборство различных ценностных установок, существенно деформировали достижения традиционной культуры, эклектизируя национальное культурное пространство, размывая этническую идентификацию, разрушая историческую память.

Вот почему поиск своего, самобытного пути, сохранение и приумножение духовного наследия приобретает особое значение в эпоху массовизации сознания, обезличенности, унификации, всевозрастающего потребительства, широкого распространения утилитарных установок.

Цель статьи – выявление особенностей отечественной культуры в кроссцивилизационном пространстве и времени.

Не случайно современное общество нацелено на интенсивный поиск ценностных ориентиров, духовных приоритетов, которые могли бы привести к большей стабильности, устойчивой консолидации, раскрытию творческого потенциала каждого человека. Однако реальное поступательное движение, утверждение качественно иного уровня духовного развития происходит достаточно сложно, противоречиво именно потому, что новый мир XXI века вырастает из трагедийности, глубинных потрясений XX столетия. Эта обжигающая, конфронтационная эпоха повлияла и еще долго будет влиять на развитие Беларуси, Украины и России. Ведь в результате социальных коллизий XX в. восточнославянский мир потерял десятки миллионов человек. Миллионы русских, белорусов, украинцев эмигрировали в зарубежные страны. Еще большее количество было искалечено нравственно в процессе длительного идеологического манипулирования.

Каковы главные причины, которые предопределили трагедийный облик восточнославянского мира в XX столетии и нанесли мощный удар по культурной идентификации?

Восточнославянский мир: трагедийность культуры. В первую очередь, необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что культура восточных славян – это культура великого парадокса. На карте мировой истории этот мир представляет собой один из самых динамичных, значимых, богатых духовными достижениями культурных центров. И в то же время цивилизация восточных славян – предельно амбивалентная, мятежная, непредсказуемая, склонная к апокалиптическим проявлениям. Именно в XX веке этот мир пережил такие мощные разломы, разрывы, потрясения, от которых любая другая культура вряд ли могла бы оправиться.

Поразительнее всего и то, что до трагического перелома (1917 г.) восточнославянский мир находился в состоянии интенсивного творческого подъема. Для русской культуры XIX век – «золотой», который органично переходит в «серебряный» (нач. XX в.). Это период величайшего обогащения культуры благодаря творчеству Пушкина, Лермонтова, Островского, Гоголя, Достоевского, Чехова, Толстого, Герцена, Блока, Есенина, Маяковского, Розанова, Соловьева, Ключевского, Федорова, Бердяева, Булгакова, Флоренского, Циолковского, Менделеева, Вернадского, Рериха, Глинки, Чайковского, Репина и многих других. Белорусская культура блистает такими именами, как Дунин-Марцинкевич, Колас, Купала, Богданович, Шагал, Малевич, Бахтин, Выготский, Соллертинский, Обдиралович и т. д. Все это убедительно доказывало духовную зрелость и мировую творческую высоту восточнославянских народов.

Однако начиная с 1917 года восточнославянская цивилизация впадает в состояние изматывающей, кровопролитной борьбы, глубинных деструктивных процессов. Как понять эту трагедийность?

Так как инициатором и эпицентром конфронтации становится русская цивилизация, которая потянула за собой весь восточнославянский мир, необходимо обратить внимание на одну устойчивую тенденцию в ее длительном развитии.

Дело в том, что русская культура всегда функционировала в зоне действия очень широкого диапазона. Она балансировала между двумя крайними полюсами: Востоком и Западом. Это двойственность, или

бифуркационность, требовала от культуры способности к глубокому синтезу, интеграции двух генеральных линий мирового развития, что является крайне трудной задачей. Ведь назначение любой культуры – не просто заимствовать, повторяя, копируя, но, обогащаясь иным опытом, торить свою дорогу, реализуя самобытное, неповторимое, уникальное, присущее только ей.

К сожалению, существуя в необъятном полярном духовном пространстве (Восток–Запад), восточнославянская культура, и прежде всего русская культура, стала мимесической, подражательной, эклектичной, импортируя, в первую очередь, западные ценности, усваивая скорее элементы азиатчины, а не восточной культуры, изменяя своей самобытности. Дело в том, что не китайская, не индийская, не арабская оказали воздействие на развитие русского менталитета. Монгольская империя на 250 лет заблокировала естественное развитие русской культуры. Необходимо подчеркнуть, что в XIII веке монгольский народ жил родовым строем. Действовал обычай кровной мести. Культура была кочевой, военизированной. Исследователи архаических культур отмечают, что земледелие вырабатывает у народов миролюбивый характер, создавая предпосылки для гуманизма. Земледельческий характер жизнедеятельности формирует гармоничные связи человека с миром природы. Отсюда проистекает культ природного мира. У кочевника-скотовода на основе присваивающего хозяйства формируется иная логика. Здесь главенствуют постоянная борьба за пастбища, набеги на оседлые народы. Племена кочевников хищнически эксплуатировали степные просторы Азии, способствуя образованию пустынь. Поэтому идеалом здесь становится жестокий, непреклонный, выносливый всадник-кочевник. Именно в таком духе монголы обучали своих детей. Военная доминанта определила развитее монгольской культуры. В полной мере разрушительную силу монголо-татарского ига испытала на себе русская культура. В XII–XIII вв. 66% русских городов, подлинно культурных центров, было разорено и сожжено. Но протяжении 250 лет орда совершала опустошительные набеги. Связи с Западной Европой в это время заметно ослабли. Особенно негативное воздействие монголов сказалось на развитии характера русского народа. Татарское иго породило чувство отчаяния, безнадежности, унижения, вырабатывая грубость, хитрость, неискренность, лицемерие, угодничество, холопскую, рабскую психологию. Следствием нашествия явилось резкое падение грамотности, правовой культуры. Внедрение захватнической психологии повлияло на процесс превращения русской культуры в цивилизацию масштабных полярностей, крайностей, которую разрывали на части бифуркационные процессы.

Более того, органичный, естественный, эволюционный рост восточнославянской культуры нередко нарушался революционными скачками, нацеленными на внедрение заимствованных образцов.

Первое заимствование, которое отражает признание несамодостаточности восточнославянских племен, происходит в IX веке. Так как кривичи, новгородцы и другие племена не могли мирно ужиться друг с другом и постоянно вели междоусобные войны, то они решили: «Поищем себе князя, который бы владел нами и судил все дела справедливо». И отправили послов к варягам, сказав: «Земля наша велика и обильна, да порядку в ней нет, пойдите княжить и владеть нами» [1, с. 33]. Так в культуру внедряется скандинавский элемент.

С конца X века осуществляется первая революция сверху, целью которой было искоренение языческой веры и принятие греко-православной версии христианства. Несомненно, что христианские ценности оказали гуманизирующее воздействие. Однако, созрел ли восточнославянский мир для принятия христианской веры? Не будет ли связан будущий разгул атеизма в XX в. и с тем, что крещение осуществлялось скоропалительно и насильственными методами. Как отмечал С. М. Соловьев, «из ниспровергнутых идолов одних рассекли на части, других сожгли, а главного, Перуна, привязали лошади к хвосту и потащили с горы. Когда волокли идола в Днепр, то народ плакал» [2, с. 175]. А новгородцев крестили «мечом и огнем». Славянский мир надолго раскололся на сторонников новой и старой веры.

С этого времени русская земля составляла одну из епархий, которая подчинялась патриарху в Константинополе. А исконная вера – язычество – становится «поганством».

И главная проблема здесь заключалась в том, что органичного впитывания христианских ценностей языческий восточнославянский мир не знал еще долгое время.

В XVIII в. в государстве Российском осуществляется вторая революция сверху, которая отразила проведение петровских реформ. Еще до Петра I была сформулирована задача: «Все делать по примеру сторонних чужих земель» (имелось в виду – земель западноевропейских). Не случайно, когда в XVII в. при царе Борисе отправили учиться в Германию, Англию, Францию 18 молодых людей, ни один из них не вернулся обратно.

Реформы Петра I усилили вестернизацию России. Ибо смыслом петровских преобразований была не забота о духовном развитии общества, но укрепление могущества государства на основе технологического перевооружения промышленности, армии, флота, развития естественных наук. И эта задача была блестяще выполнена.

Но одновременно произошла фундаментальная ломка традиционной русской культуры. Именно с петровской революцией Карамзин связывал «подавление духа народного, составляющего нравственное могущество государства» [3, с. 195].

С этого момента усилился внутренний раскол между народом и дворянами. Общеизвестно, что в это время весь дворянский быт был пронизан французским духом. Высшие круги общества французским языком владели лучше, чем родным. Русский язык превратился в мертвый язык. Дворянских детей воспитывали и обучали французы.

В XIX веке в лоне индустриальной цивилизации, в Германии, рождается очень жесткая, рационалистическая идеология – марксизм. Но реформирование общества на основе марксистской идеологии стало осуществляться не на родине К. Маркса, не в других, наиболее развитых капиталистических странах (Англия, Голландия, Франция и т. д.), которые с точки зрения марксистской теории подходили для этого более всего.

Именно в России совершается самая грандиозная и масштабная, самая бескомпромиссная и самая трагичная за всю историю существования мирового сообщества марксистско-ленинская революция. Произошло самое страшное заимствование, которое раскололо восточнославянский мир в изматывающей, непрекращающейся гражданской войне, оторвало от национальных корней, традиционных культурных ценностей, христианства, пробудило в миллионах людей ненависть и самые низменные инстинкты. О результатах революционных преобразований очень точно сказал русский философ Г. П. Федотов в своей работе «О национальном покаянии»: «Большевизму удалось воспитать поколение, для которого нет ценности человеческой души – ни своей, ни чужой» [4, с. 42].

В XXI веке импортирование западных цивилизационных образцов остается достаточно интенсивным, что проявляется в нарастающей рационализации, прагматизации во всех сферах культуротворчества, утрате подлинного единства братских народов.

Вместе с тем исторический опыт убедительно свидетельствует, что возрождение и развитие восточнославянской культуры (которая по своим архетипическим проявлениям гораздо ближе к восточному, чем к западному, менталитету) возможны не на путях западной рационализации жизни. По своим фундаментальным устремлениям восточнославянский мир представляет собой эмпатический тип культуры, которая способна успешно реализовать свои творческие инициативы благодаря интенции к внутреннему преображению, культивированию душевной чувствительности на основе восстановления прочных духовных связей с богатейшими традиционными ценностями, аккумулирующих почитание природной красоты, гуманистический опыт предков.

Только в этом случае творческий потенциал восточных славян объективируется в полной мере без революционных катаклизмов и потрясений. Но здесь возникает еще одна сложная проблема: в чем заключается специфика белорусской культуры? И можно ли вести речь о белорусской модели образования, максимально учитывающей самобытность белорусской культуры? С этой целью необходимо исследовать основные парадигмы развития белорусской культуры, выявить мировоззренческие доминанты каждой модели.

Основные модели развития белорусской культуры. За свою многовековую историю белорусская культура проходила различные этапы духовной динамики. В период ранней архаики белорусский мента-

литет отражал значимость не столько космоцентризма, сколько природоцентризма, основанного на антропоморфизме и воплощающего веру в божественные силы природы, почитание многоязычной первозданной реальности, многоголосья естественного бытия. Наши древние предки чувствовали, в первую очередь, близость к Земле. Поэтому одушевлялись леса, поля, водоемы, болота. Так рождались известные персонажи славянской мифологии: Велес, который изначально покровительствовал охотникам; Мать-Земля как мать всего живого; дух леса Аука; лесной дух, живущий в непроходимой пуще – Пущевик; дух болота Болотняник; дух рек и озер Водяной; духи предков Деды; демоническое существо, обитающее в лесу на верхушках деревьев, – Див, а также Лесуны, Лешие, Русалки, Баламутень, Лозники, Хапун, различные представители подземного мира. В то же время почитались и такие мифологические персонажи, воплощающие небесные силы, как Белбог, Перун, Сварог, Дажьбог, Стрибог, Род (бог Вселенной, живущий на небе, давший жизнь всему живому).

Вытеснение присваивающего хозяйства производящей экономикой приводит к локализации природоцентризма, ослаблению зависимости от стихийных сил природы и культу плодоносящих сил земли, возделанной человеком. Углубляется практическое осмысление природы, возрастает роль культурного отношения к самой земле, и в итоге объективируется такой тип мироощущения, в основе которого находился землецентризм, отражающий процесс формирования ценностного отношения к миру с точки зрения возрастающей значимости земледельческого труда. Роль большинства прежних персонажей постепенно теряет статус мифологических и приобретает характер сказочных. Однако культура по своей сути остается еще языческой. Можно предположить, что в это время особую роль играли такие мифологические существа, как Ярило (божество пробуждающейся природы, отождествлялся с солнцем: где Ярило пройдет – будет хороший урожай, на кого посмотрит – у того в сердце разгорается любовь), Коляда, Купало, Макоша (или Макошь – богиня урожая, изобилия, божество женской жизненной энергии), Чур (бог очага, оберегающий границы земельных владений, защищающий право собственности), Лада (богиня любви), Белун (дух жатвы в образе старика со светлой бородой, в белых одеждах), Берегини (воздушные девы, оберегающие от злых духов), Доля (дух-покровитель человека, приносит богатство и удачу), Масленица, Полевик (дух, охраняющий хлебные поля), Хлевник (дух, живущий в хлеву).

Третья модель белорусской культуры отражает процесс христианизации восточнославянского мира. С конца X века осуществляется радикальная революция в мировоззрении человека, целью которой был прорыв к более высокому уровню духовности на основе принятия греко-православной версии христианства.

Возникает вопрос: насколько христианские ценности органичны менталитету белорусов, насколько глубоко сопрягаются они с архетипическими особенностями белорусской культуры (ибо они существенно вытеснили исконные языческие ориентиры)?

Существует мнение, что белорусская культура не имеет ярко выраженной доминанты, что она тяготеет к маргинальности, транзитивности, размытости, эклектичности в отличие от культур, которые имеют свой стержень. Таковыми были египетская, древнегреческая, немецкая, итальянская, французская, арабская, японская и иные культуры. Именно эти культуры смогли создать универсальные мифологические, религиозные, философские, научные, нравственные, художественные системы.

Так есть ли у белорусской культуры свой стержень, который позволяет представить ее как единое, органичное целое? Или она настолько эклектична, что не поддается выявлению базовой константы?

Исследование духовного национального опыта показывает, что такой определяющий элемент, позволяющий реализовать свою самобытность в мировом цивилизационном процессе, есть. По своей ключевой направленности белорусская культура представляет собой эмпатический тип духовности, который аккумулирует способность человека к сопереживанию, душевной чувствительности, проникновенности. Именно этим объясняется ее толерантность, «рахманость», компромиссность, неприятие этноцентризма. Это объясняет и отсутствие в белорусской культуре философских, научных

систем и, вместе с тем, интенсивную художественную составляющую национального менталитета. Белорусская культура никогда не тяготела к экспансии, силовому давлению, рационализму, экстремизму.

Белорусский менталитет и восточный тип культуры. С этой точки зрения можно сказать, что по своему мироощущению белорусы близки восточной культуре, которая тяготеет к почитанию эмоциональных, душевных связей, коллективизму, а не индивидуализму. Не случайно менталитету белорусов очень близок японский тип восприятия красоты – ваби. Гармония ваби означает отсутствие вычурного, яркого, броского, витиеватого. Это обаяние простого, незамысловатого. Принцип ваби означает приятие бедности внешнего, скромность. Но позитивно воспринимая непритязательность внешнего, человек открывает красоту внутреннего, незримого. И только богатство человеческого духа позволяет высветить и понять ценность незаметного, глубину простого (фиалка в густой траве, одинокая лодка рыбака, увядающие маки). Так рождается проникновенный взгляд на всё явленное в этом мире:

Росы не пролив,
Ветку цветущую хаги
Тихонько сорву,
Вместе с лунным сиянием,
С пеньем цикады.

Сайгё

И белорусская культура знает множество примеров, когда стиль тишины, умиротворенности, многозначности природы привлекает поэта:

Вецер павеяў,
Закалыхаўся зялёны чарот –
І ўзнікла размова.

А. Рязанов

Проникновенный тип мироощущения, доминирующий в белорусской культуре, делает особенно близкой сердцу красоту васильков, олицетворяющих неприхотливость, незамысловатость. Можно вспомнить классическое стихотворение М. Богдановича «Слуцкие ткачихи», где образ васильков становится символом родной земли:

Ім не пабачыць роднай хаты,
Не ўчуць ім дзетак галасы.
Яны ў панскі двор узяты
Ткаць залатыя паясы.
І цягам доўгія часіны,
Аб шчасці ўжо забыўшы сны,
Свае шырокія тканіны
На лад персідскіх ткуць яны.
А за сцяной шляхі ў поле,
Шуміць чарэмха ля акна, –
І думкі мкнуцца мімаволі
Туды, дзе расцвіла вясна.
Там так вясёла і прыгожа:
Зіяюць срэбрам ручайкі,
І ў зялёных хвалях збожжа
Закрасавалі васількі.
Там шчыры бор шуміць сувора…
Ты тчэш, бязвольная рука,
Заміж персідскага ўзора
Цвяток радзімы васількa.

Пытаясь понять истоки творческой энергии одного из самых видных представителей белорусской культуры М. Шагала, поэт А. Вознесенский также обращается к образу васильков:

Лик ваш серебряный, как алебарда,
Жесты легки.
В вашей гостинице аляповатой
В банке спрессованы васильки.
Милый, вот что вы действительно любите!
С Витебска ими раним и любим.
Дикорастущие сорные тюбики
с дьявольски выдавленным голубым!..

Следует заметить, что именно василек может стать символом эмпатии, проникновенности, так как является самым распространенным, непритязательным, неприхотливым цветком. В мире насчитывается более 550 видов васильков, которые растут не только в Европе, но и в Африке, Америке, Австралии, Азии.

В то же время необходимо подчеркнуть, что, хотя белорусская культура по своей фундаментальной направленности близка восточной, есть и принципиальное отличие. Дело в том, что восточное мировосприятие является эмпатическо-мистическим, стремящимся к единству с Абсолютом. Восток – это непривязанность к мирскому, это преодоление земного притяжения, это образ парящей в небе птицы. В белорусской культуре эмпатия проецируется на близкое, локальное, на обжитое пространство. Сильно развитое чувство родной земли составляет коренную черту менталитета белорусов.

И если для восточного мироощущения Безграничное становится близким, интимным, притягательным, то для белоруса Близкое становится бесконечным (бесконечно значимым) благодаря пробуждению неисчерпаемых душевных сил. Глубокое сопричастие к родной земле позволяет отнести белорусскую культуру к типу корневой, древообразной. Весьма символично в этом плане произведение Я. Коласа «Адзінокае дрэва». Когда дерево остается абсолютно одиноким, так как все друзья его покидают, мудрый ворон дает ему практический совет: для того, чтобы выжить, необходимо «пусціць глыбей карэнні ў зямлю» [5, с. 464].

С этой точки зрения христианские ценности, которые нацеливают человека на богатство духовного, сдержанное отношение к материальному успеху, неприятие накопительства, культивирование смирения, терпения, душевной чистоты, сердечности, любви к ближнему и даже врагу, наиболее адекватно отражают эмпатическую направленность менталитета белорусов. В то же время самобытность мировидения белоруса накладывает свой отпечаток на интерпретацию Библейской духовности, что отражается в неизбывном стремлении в повседневной вере интегрировать христианскую картину мира и языческую, синтезировать любовь к земному и небесному.

Четвертая модель исторического развития белорусской культуры связана с насаждением марксистской идеологии как формы тотальной рационализации общества, радикального разрыва с архетипическими особенностями белорусской культуры, решительной модернизацией традиционного уклада жизни.

Наконец, с конца XX века начинается пятый этап в развитии белорусской культуры. Происходит постепенный поворот к христианским ценностям, которые нацеливают на развитие лучших человеческих качеств, внедряя в реальную жизнь принципы высшего гуманизма. Время показало, что значение христианских ценностей не только не померкло, но трагические коллизии истории с новой силой высветили их глубину и актуальность. Сегодня именно вера стала самой надежной основой для выживания в кризисное время и мощным фактором творческого обогащения белорусской культуры.

Вместе с тем, одновременно с процессом глобализации всё заметнее нарастает импортирование западных цивилизационных образцов, что проявляется в прагматизации человеческого «я», рационализации во всех сферах жизни общества (экономике, образовании, искусстве, науке и т. д.). Поэтому настоящий период развития белорусской культуры можно охарактеризовать как модель прагмохристоцентризма, т. е. одновременного существования двух ценностных центров – прагматического, рационального (западного), тяготеющего к культивированию в человеке индивидуализма, и христианского (восточного) как носителя коллективистского, соборного начала.

Безусловно, в силу своего географического положения культура Беларуси не могла не впитывать западноевропейские ценности. Поэтому белорусский менталитет характеризуется эмпатическо-практической направленностью, нацеленностью на стабильное земное обустройство. В нем отсутствует устремленность к метафизическим вершинам бытия.

Белорусский менталитет и западный тип культуры. Однако в мироощущении белоруса никогда не было того прагматизма, утилитаризма, индивидуализма, которые характерны для западной культуры. Последняя представляет собой рационально-прагматический тип духовности, основанный на культе интенсивной рефлексии, экспансии, что находит воплощение в целенаправленном развитии науки и техники. Все это приводит к релятивизации, децентрализации сознания в аксиологическом пространстве, что наиболее ярко проявилось в идеологии постмодернизма. Постмодернизация западного сознания связана с реализацией идей технократизма, гипертрофированным динамизмом, столкновением полярных ценностных ориентиров. Известно, что постмодернистский взгляд на мир отражается в идеалах прошлого с их верой в прогресс, всеобщее торжество разума, оптимистическое будущее. Философов хаоса объединяет переживание случайности, неопределенности человеческого бытия, скептицизм в отношении гармонизации человека, отрицание надежных смысловых ориентиров, размывание граней между возвышенным и низменным, прекрасным и уродливым, добром и злом. Постмодернисты настаива-

ли на преодолении любого центризма, любых точек зрения, претендующих на роль универсальной системы, отстаивая самодостаточность фрагментарного, мозаичного знания, правомерность множественности интерпретаций текстов культуры и мира в целом. Исторический опыт показывает, что доминирование не сопряженных друг с другом многообразных трактовок мира, неопределенность, расплывчатость, выпадение из системы координат общечеловеческих ценностей могут легко привести к хаосу, нарастанию деструктивных процессов, массовому распространению маргинального типа личности, лишенного духовного центра, находящегося во власти аморфного мироощущения, порождающих двойные стандарты, а то и явно циничные установки. Наиболее яркой реализацией такого мировосприятия является американская цивилизация. Составляя 5% населения Земли, американцы потребляют примерно 45% мировой энергии. Вместе со своими транснациональными корпорациями США дают 66% всех отходов, загрязняющих природную среду. Прагматическая направленность американской линии жизни побуждает проводить государство силовую политику при решении всех международных проблем.

Белорусская культура тяготеет не к рационализму, ацентризму, экспансии, противоборству, но к гибкому, толерантному диалогу. В процессе длительного исторического развития она смогла осуществить синтез красоты и пользы, практически значимого и бескорыстного, что весьма убедительно отражено в известной притче М. Богдановича «Васильки»: «Не покладая рук трудился в поле крестьянин и вот видит: между житом взросли васильки. И сказал он в сердце своем: хлеб отнимают у меня эти синие цветы. Ведь тучные колосья могли бы взойти на месте васильков. Но еще с детских лет красоту их полюбила моя душа. Поэтому я не вырву их как сорную траву. Пусть растут и радуют, как в детстве, сердце мое» [6, с. 57].

Белорусский менталитет и русский тип культуры. Белорусская культура духовно близка русской культуре. Об этом убедительно свидетельствует длительная история их совместного исторического движения. Они близки настолько, что нередко отрицается какое-либо отличие. Обе культуры объединяет осознание ценности душевного опыта, способности к сопереживанию, состраданию, стремление к коллективизму. И в то же время между русской и белорусской культурой существует одно принципиальной различие, ибо русская культура впитала в себя не столько дух востока, сколько азиатчины. Все это деформировало чистоту эмпатического мировосприятия. Русская культура стала формироваться как эмпатическо-экстравертивная, нацеленная на далекое. Кроме того, русский мир в силу своей колоссальной духовной мощи, «богатырских» возможностей стремился культивировать чувство всемирной отзывчивости, мечтая о решении глобальных задач (Москва – третий Рим; Россия – центр мирового коммунистического движения; «пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и т. д.). Россия постоянно порождала грезы о своей великой всемирно-исторической миссии. А на личностном уровне рождается известная шукшинская фраза: «Позови меня в даль светлую». Русская культура нацелена на формирование глобально-коллективистского «я».

Но энергичное, мучительно-напряженное движение к далекому, всемирному изматывало, вытягивая колоссальные творческие силы, вовлекая во внешнее, отвлекая от укрепления духовного пространства и порождая массовые формы трагедийности. Русская культура оказалась во власти вечного приближения дальнего, которое, как горизонт, никогда не становилось ближе.

Белорусская культура всегда грезила не о далеком, но о близком, осознавая значимость «тутэйшасці», сопрягая свое неторопливое движение во времени и пространстве с чувством меры, здравого смысла, избегая крайностей, тяготея скорее не к революционному, а эволюционному пути развития, проявляя заботу не о глобальном, но о локальном, конкретном, местечковом, утверждая локально-коллективистское «я».

Но это близкое, такое притягательное и родное, оказывалось нередко очень далеким, неподвластным адекватному решению. Реальная история складывалась таким образом, что белорус, словно волею злого рока, постоянно отдалялся от родного языка, духовного наследия, родной земли, которая всегда рассматривалась как базовая точка опоры.

А дзе ж той выхад? Дзе збаўленне
З няволі цяжкай, з паланення?
Адзін ён есць: зямля, зямля.
Свой пэўны кут, свая ралля:
То – наймацнейшая аснова
І жыцця першая ўмова.

Якуб Колас

Белорусская культура в XXI веке. Исследование данной проблемы позволяет сделать следующие выводы: в процессе исторической динамики в рамках белорусской культуры было актуализировано пять базовых моделей развития: природоцентрическая, отражающая почитание всего многообразия природного мира; землецентрическая, тяготеющая к культу плодоносящих сил земли, возделываемой человеком; христоземлецентрическая, нацеленная на интеграцию христианских и языческих ценностей; рационально-прагматическая как чужеродная для белорусской культуры, связанная с насаждением марксистской идеологии и радикальным разрывом как с исконно языческими, так и христианскими ценностями; утилитарно-христианский тип культуры, отражающий современную линию развития, противоборство западного и восточного.

XXI век для Беларуси ознаменовался внесением серьезных позитивных корректив в культурно-историческое движение, которое отражает период христианского ренессанса. Получен судьбоносный шанс для независимого культурного развития. И только как уникальное, самобытное проявление духовности, в основе которого лежит синкретизм христианско-языческого (полифонического) типа эмпатии, отражающего интенцию к интеграции Единого и многообразного, Абсолютного и относительного, универсального и уникального, метафизического и природного, белорусская культура может занять свое достойное место в содружестве мировых цивилизаций. Несмотря на культурное многообразие, культура Беларуси представляет собой систему, имеющую прочное ядро. Этнический состав выглядит следующим образом: белорусов – 78%, русских – 13%, украинцев – 3%, поляков – 4%, евреев – 1% . Доля восточнославянского субстрата составляет 94%, а славянского – 98%. Конфессиональное соотношение отражено в следующих цифрах: православие – 80%, католицизм – 10%, протестантизм – 2% и 8% – остальные конфессии.

Заключение. XX век завершился внесением серьезных позитивных корректив в культурно-историческое движение Беларуси. Получен судьбоносный шанс для реализации независимого культурного развития. Процесс национального возрождения проходит непросто. С одной стороны, возросло внимание к истории национальной культуры, восстанавливаются культурные объекты прошлого, возрождаются белорусские обряды и традиции, активизировались культурные связи. С другой стороны, в системе образования наметился процесс сворачивания гуманитарного образования, заметен отход от традиционных моральных ценностей, возрастает роль конъюнктурного подхода к решению целого ряда проблем культуры, размываются духовные приоритеты. В этих условиях заметно ослабевает работа по интенсивной инкультурации подростков и молодежи, что порождает проблему существенного отдаления их от национального ядра. Однако существующий опыт развития показывает, что только как уникальный, самобытный тип духовности, в основе которого лежит эмпатическо-практическая направленность, белорусская культура может занять достойное место в содружестве мировых цивилизаций. Вот почему в процессе формирования инновационной модели образования необходимо в полной мере учитывать эволюцию сознания белоруса, а также самобытность национального менталитета, который, к сожалению, сегодня подвержен серьезной деформации. Только в этом случае новая модель образования будет стратегически обоснованной и перспективной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соловьев, С. М. Чтения и рассказы по истории России / С. М. Соловьев. – М.: Правда, 1989. – 364 с.

2. Соловьев, С. М. Соч.: в 18 кн. Кн. 1 / С. М. Соловьев. – М.: Мысль, 1988. – Т. 1–2. – 385 с.

3. Ключевский, В. О. Соч.: в 9 т. / В. О. Ключевский. – М.: Мысль. – Т. 4: Курс русской истории. – 362 с.

4. Федотов, Г. П. Судьба и грехи России: в 2 т. / Г. П. Федотов. – СПб.: София, 1991. – Т. 2. – 398 с.

5. Колас, Я. Новая зямля. Апавяданні. Казкі жыцця / Я. Колас. – Минск: ГАБТ «Книга», 2002. – 498 с.

6. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск: Беларус. навука, 1992. – Т. 2: Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 432 с.

Поступила в редакцию 04.05.2012 г.

УДК 130.2:7.038.6

Культура нивелированного массового сознания: К. Ясперс и постмодернистский критицизм

Усовская Э. А.
Белорусский государственный университет, Минск

Статья посвящена проблеме массовой культуры и массового сознания. В ней рассматриваются позиции К. Ясперса и представителей постмодернистской критической мысли: Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза. В исследовании выявляются характеристики феномена массового сознания и культуры, проводится сопоставление точек зрения Ясперса и философов постмодернизма. Объединяющим мотивом их позиций выступает утверждение о потере человеком качеств личности, нивелирование индивидуального сознания, омассовление сознания и культуры. Анализ массового сознания Ясперсом обусловлен выявлением причин кризиса цивилизации первой половины XX в. Омассовление сознания, утрата духовности, потеря личностью сущности – источники упадка культуры. Критика массы и массового сознания Бодрийяром концентрируется на проблеме сращивания массового культурного пространства с симуляционной реальностью. Реальность, как и масса, теряет свою референциальность. Ж. Делёз констатирует ситуацию потери личностью целостности и предлагает путь имагинации – творчества как повседневной деятельности и творчества как процесса самосоздания и саморазвития.

Ключевые слова: *массовое сознание, масса, массовая культура, кризис культуры, личность, симулякр, имагинация, творчество.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 81-84)

Culture of Leveled Mass Consciousness: K. Jaspers and Post-Modernist Criticism

Usovskaya E. A.
Belarusian State University, Minsk

The article is devoted to the problem of mass culture and mass consciousness. It examines K. Jaspers's position as well as that of representatives of post-modernist critical thought: J. Baudrillard, G. Deleuze. The study identifies the characteristics of the phenomenon of mass consciousness and culture, compares the point of view of Jaspers and philosophers of postmodernism. The statement about human's loss of personality qualities, leveling of individual consciousness, «massing» of consciousnesses and cultures acts as the uniting motive of their positions. Jaspers's analysis of mass consciousness is caused by the identification of the reasons of the crisis of civilization of the first half of the XX century. «Massing» of consciousness, spirituality loss, and loss of individual entities are the sources of culture decline. Baudrillard's criticism of the mass and mass consciousness concentrates on the problem of merging of mass cultural space with simulation reality. The reality, as well as the mass, loses its referentiality. G. Deleuze states the situation of loss by the human of integrity and offers a way of imagination – creativity as daily activity and creativity as self-creation and self-development process.

Key words: *mass consciousness, mass, mass culture, culture crisis, personality, simulacrum, imagination, creativity.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 81-84)

Массовая культура и массовое сознание являются одними из наиболее актуальных проблем исследования культурологии и других наук. Несмотря на достаточно солидный массив научных результатов, касающихся генезиса и развития массовой культуры, остается немало пробелов в исследовании ее форм и современных проявлений. Не менее важным является и изучение таких вопросов, как массовое сознание, оказывающееся, с одной стороны, причиной феномена массовой культуры, с другой – ее следствием, а также соотношение массовой культуры и информационного общества.

Адрес для корреспонденции: e-mail: elina-rain@mail.ru – **Э. А. Усовская**

В XX в. процесс омассовления культуры и сознания вызвал подлинную тревогу у целого ряда философов, став предметом научного осмысления. Х. Ортега-и-Гассет, Н. Бердяев, К. Ясперс, К. Мангейм и другие ученые сосредоточили внимание на ряде проблем, сохраняющих актуальность и в настоящее время: массовое сознание и тоталитаризм, кризис сознания и духовной культуры, девальвация личности, ментальность массы-толпы. Постмодернистский критицизм оказался созвучен проблематике, поднятой в первой половине прошлого века. Поэтому сходство между позициями К. Ясперса и Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза или Ж. Деррида не случайно, несмотря на самостоятельность концептов каждого из них.

В настоящее время массовая культура и массовое сознание рассматриваются в контексте их связи с информационным пространством, средствами коммуникации, различного рода технологиями (К. Стейнс, Л. Гриндстафф, Л. Саффхил, А. В. Костина, М. А. Можейко).

Цель данной статьи – сопоставление идей К. Ясперса и представителей постмодернизма относительно массового сознания и культуры, их особенностей.

Омассовление сознания как источник кризиса сознания: позиция К. Ясперса. «Подобно тому, как некогда принято было говорить, что мы живем в переходный период и тридцать лет тому назад наше духовное бытие определялось как fin de siecle, так и теперь в каждой газете речь идет о кризисе». Эти слова К. Ясперса отнюдь не утратили своей актуальности и сегодня. Пожалуй, одной из мощных тенденций XX в. является перманентное ощущение кризиса. В качестве его причин называются и незавершенность проекта модерна (Ю. Хабермас), и изначально неверно переориентированный на «западный», или открытый, способ кодирования жизнедеятельности (М. К. Петров), и рационализация (скорее, прагматизация) всех сторон человеческих отношений (философия жизни, экзистенциализм, частично постструктурализм-постмодернизм), и, наконец, такое явление, как массовая культура, массовое сознание (самый широкий спектр философско-культурологических построений от С. Кьеркегора и Ф. Ницше до Франкфуртской школы и постмодернистского критицизма). Остановимся на проблеме омассовления сознания и культуры, сравнив ключевые идеи Ясперса с взглядами некоторых представителей постмодернистской критической мысли. Это позволит определить истоки двух глобальных по своим масштабам кризисов – начала и конца XX в.

Прежде всего обратим внимание на то, что и Ясперс, и ряд сторонников постмодернистской критической позиции, в частности, Ж. Бодрийяр, ищут причины кризисного состояния общества и культуры не просто в социально-экономическом состоянии индустриальной и постиндустриальной цивилизаций того времени, а обращаются к человеку, людям, вернее, к их сознанию. Феномен омассовления сознания, пожалуй, – одна из тех пролонгирующих причин, которые философы считают источником кризиса.

Написанная накануне Второй мировой войны Ясперсом книга «Духовная ситуация нашего времени» является своего рода экзистенциалистским анализом духовного упадка, в котором оказалась так называемая западная цивилизация. Признаком времени становятся типизация и рационализация поведения личности, функциональность жизни и мышления. Сущность человека сводится к акту существования, к удовлетворению потребностей, которые искусно продуцируются властью, подстегивая массу изобретать все новые виды потребностей. Место целостности как сообщества личностей занимает масса, не обладающая качеством целого и вызывающая распад индивида на функции: «Бытие человека сводится ко всеобщему; к жизнеспособности как производительной единицы, к тривиальности наслаждения. Разделение труда и развлечений лишает существование его возможного веса; публичное становится материалом для развлечения, частное – чередованием возбуждения и утомления и жаждой нового, неисчерпаемый поток которого быстро предается забвению; здесь нет длительности, это только – время-препровождение» [1, с. 79].

Омассовление жизни и сознания личности не создает ощущения единства, сопричастности и сопереживания друг другу. Наоборот, человек испытывает чувство одиночества, которое рождает страх перед жизнью. С точки зрения Ясперса, страх, беспокойство вызваны «требованием работать еще интенсивнее; ведь известно, что тот, кто не успевает за другими, будет отброшен; люди, которым больше сорока лет, ощущают себя вытолкнутыми из общества. Кто не уча-

ствует в том, что делают все, остается в одиночестве. Угроза быть брошенным создает ощущение подлинного одиночества, которое выводит человека из состояния сиюминутного легкомыслия и способствует возникновению цинизма и страха. Существование как таковое вообще превращается в постоянное ощущение страха» [1, с. 64–65].

Вследствие рационализации всех сфер человеческой жизни уничтожается радость труда. Собственно, и само понятие труда выхолащивается, поскольку больше не требует от личности творческих решений, самореализации себя, своей сущности, а трансформируется в выполнение предписаний и операций. Результатом этого становится появление человека-функции, лишенного цельности сознания и жизни.

Рационализация, типизация поведения, функциональность, нивелирование возрастных рамок, сведение внутренней позиции человека к деловитости – все это составляющие массы и феномена массового сознания. Эта точка зрения разделяется и Ж. Бодрийяром. Неизменным атрибутом массы становится «ее рабская зависимость от процесса тупого каждодневного потребления»; …«полюсом силы оказываются уже не историческое и политическое с их абстрактной событийностью, а как раз обыденная, текущая жизнь, все то, что заклеймили как мелкобуржуазное, отвратительное и аполитичное» [2, с. 211].

Концепт постмодернизма: критика «рабского» сознания. Концепция Ясперса во многом созвучна установкам концепта постмодернизма, как и общей критической парадигме второй половины XX в., направленной на выявление содержания, духа общества потребления и его критику. Практически все авторы отмечают, что неотъемлемым атрибутом постмодерна является массовое сознание при парадоксальном его сочетании с отсутствием целостности личности, «разорванностью» ее сознания и «перепоручением заботы о себе» разного рода институтам и инстанциям. При этом так же, как и у Ясперса, массовое не рассматривается в качестве единого и общего; оно, скорее, является синонимом тотального. Так, Ж. Деррида неоднократно указывал на тотальный или тотализирующий характер ситуации модерна в целом и первой половины XX в. в частности, приведшие к фашизму и к феномену тотализирующего сознания.

Итак, массовое сознание фактически равнозначно тотальному мышлению, которое Ясперсом, Ж. Делёзом уподобляется рабскому. Источником массового рабского сознания выступает нигилизм. О нигилизме как о болезни человечества предупреждал еще Ф. Ницше. Очевидно, нигилизм означал ту самую победу или триумф «реакции» над активной жизнью, триумф отрицания над утверждением [3, с. 25]. Не создание, а присвоение становится целью стремящихся к воле к господству (вожделению власти, присвоению ценностей, богатств, почестей); вернее, воля к господству становится волей не к творчеству, но волей к приобретению. Образ массового человека оказывается синонимом массового потребителя-раба.

Однако буквально воспетая французским философом десубъективация индивида не означает смерть субъекта, личности как автора самости. Человек теряет себя и даже должен потерять ту «часть» субъективности, которая является объектом власти, фактической антитезы жизни, лишающей человека свободы, творчества. Но эта потеря вовсе не означает отказ от самотворчества и самовозделывания. Личность обладает величайшей способностью к имагинации – творческому воображению, к «мышлению смыслами, активизирующими жизнь», и становится «демиургом самого себя, бесконечно открывая себя в новых качествах и измерениях и продвигая тем самым вперед техногенную цивилизацию, в своем эстетическом значении противостоящую всем попыткам унификации и узурпации индивида» [4, с. 6–7].

Особенность критицизма Бодрийяра состоит в открытии связи между так называемой массой и информационным пространством, или реальностью, фактически лишенной характера реального. Согласно французскому постструктуралисту, средства массовой информации вначале отражают реальность, затем они ее маскируют и извращают, потом маскируют отсутствие реальности и, наконец, производят симулякр реального [5, с. 19].

Рождение симулякра означает разрушение всех связей с реальностью, смерть дискурса. Обмен между знаками и реальностью прекращается, знаки соотносятся лишь друг с другом: «Больше нельзя говорить ни об имитации, ни об удвоении, ни даже о пародии, дело идет к замене реальности знаками реальности» [5, с. 10]. Производимая

реальность соответствует симулякру, модели; точность соответствия симулякру чрезвычайно важна и функционирует на уровне «вопрос–ответ»: действие по образцу, по заданной модели-симулякру исключает принцип саморазвития в соответствии с внутренней целью. Связь культуры с биологической матрицей бесконечно отстранена, вследствие чего пространство предстает не линейным, а клеточным – оно бесконечно воспроизводит одни и те же сигналы. Итогом развития социокультурного пространства является победа симулякра над реальностью и историей.

Масса так же, как и любовь, секс, природа, история, лишается статуса референциальности и оказывается подобием реальности; «у нее нет ничего общего с каким-либо реальным населением, какой-либо корпорацией, какой-либо социальной совокупностью» [2, с. 189]. Самым определенным для характеристики массы является, по Бодрийяру, ее неопределенность, поскольку масса не обладает «ни атрибутом, ни предикатом, ни качеством, ни референцией» [2, с. 189], ни к чему и ни к кому не отсылает, т. е. не обладает социологической реальностью. Подобная характеристика массы созвучна позиции Ясперса, указывающего на один их ключевых признаков массы – ее расплывчатость, невозможность соотнесения с социальной группой, слоем. Масса, как и массовое сознание, – это состояние, охватывающее практически всех.

Предназначение массы и человека-массы состоит в процессе тупого ежедневного потребления. Личность отказывается от сущности, отказывается от существования. Последствия подобного отказа «быть», как указывает Бодрийяр, фатальны: «…всякая вещь, теряющая свою сущность, подобна человеку, потерявшему свою тень: она погружается в хаос и теряется в нем» [2, с. 245].

Пессимистически окрашенная теория Бодрийяра фактически не оставляет надежды на то, что человек вернется к самому себе, к своей целостности, наконец, сущности. Ясперс же верит в возможность преодоления тотального кризиса цивилизации и человека: выходом из тупика видится обращение к ценностям осевого времени, заложившего фундамент духовного развития всех культур и явившего собственно личность. Для Делёза преодоление десубъективации, распада личности также возможно, если следовать пути имагинации, творческого самоосмысления.

Параллельно с пессимистической точкой зрения, продолжающей линию критицизма XX в., в последние два десятилетия актуальность приобретает позитивный взгляд на возможности массовой культуры. Современный человек представляется не только активным потребителем, но и производителем, обладающим творческой активностью, изобретателем новых смыслов мира индустрии и собственной жизни. Массовая культура рассматривается как транслятор ценностей, приобщающих человека к миру ценностей через различные формы туризма, обучение, досуг и т. д. [6].

Заключение. Источником кризиса культуры и цивилизации полагается массовое сознание, уподобляемое рабскому, состояние нивелирования сознания индивидуального. Данный тезис объединяет взгляды Ясперса, Бодрийяра, Деррида, отчасти Делёза.

Масса не выступает в качестве социальной реальности; она имплозивна и не обладает референциальностью. Масса, как и массовое сознание, представляет собой состояние, но не социальный слой или группу.

Как для Ясперса, так и для подавляющего числа представителей постмодернистского критицизма, массовое сознание, человек-масса есть порождение прогресса, техники, потребительского общества и информационно-симуляционной среды. Они вытесняют в человеке человеческое и превращают его в существо-функцию.

Омассовление сознания и культуры приводит к потере человеком качеств личности: самостоятельности выбора и ответственности, творческих стремлений, ощущения удовлетворенности жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ясперс, К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс // Призрак толпы. – М.: Алгоритм. – 271 с.

2. Бодрийяр, Ж. Тени молчаливого большинства, или конец социального / Ж. Бодрийяр // Призрак толпы. – М.: Алгоритм. – 271 с.

3. Делёз, Ж. Ницше / Ж. Делёз. – СПб.: Axioma, 2001. – 182 с.

4. Карцев, И. Жиль Делёз / И. Карцев. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имагинация. – М.: ОГНИ ТД, 2005. – 232 с.

5. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красикопринт, 1996. – 230 с.

6. Массовая культура: современные западные исследования. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – 339 с.

Поступила в редакцию 11.02.2013 г.

УДК 008:316:73

Концептуальные подходы к исследованию трансформации культуры

Кнатько Ю. И.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В статье анализируются концептуальные подходы отечественных и зарубежных ученых к исследованию трансформационных процессов в культуре. Автором отмечается, что, будучи не до конца изученным понятием в рамках гуманитарной парадигмы, трансформация культуры представляет собой актуальное поле для научных исследований. Также подчеркивается необходимость изучения трансформации культуры с позиции терминологической и процессуальной автономности. Рассмотрев наиболее актуальные теории преобразовательных процессов в культуре, среди которых теории Г. Гегеля, П. Сорокина, А. Тойнби, Э. Тоффлера, П. Штомпки, О. Божкова, В. Миронова, А. Данилова, автор статьи систематизирует и определяет источники, закономерности, механизмы, модели, детерминанты и специфические аспекты культурной трансформации.

Ключевые слова: *трансформация культуры, культурные изменения, динамика культуры, механизмы трансформации культуры, детерминанты трансформации культуры.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 85-96)

Conceptual Approaches to the Study of Cultural Transformation

Knatco Y. I.
Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The article analyzes the conceptual approaches of domestic and foreign scientists to the study of transformation processes in culture. The author notes that, while not fully explored within humanitarian paradigm, transformation of culture is a current field of research. They also stress the need to study the transformation of culture from the perspective of terminology and procedural autonomy. After considering the most relevant theories in the culture change process, including the theory of G. Hegel, P. Sorokin, A. Toynbee, A. Toffler, P. Sztompka, O. Bozhkov, V. Mironov, A. Danilov, the author classifies and identifies sources, laws, mechanisms, patterns, determinants and specific aspects of cultural transformation.

Key words: *transformation of culture, cultural change, the dynamics of culture, cultural transformation mechanisms, determinants of cultural transformation.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 85-96)

На каждом этапе развития для культуры характерны определенные черты, тенденции, направления, которые определяют ее тип и создают общую картину времени. Так, Античность – период становления всех видов искусств, формирования демократического государства, расцвета философских школ, Средневековье – время жесткого теоцентризма, Возрождение – эпоха гуманистических воззрений и особого эстетического восприятия мира, Новое время – период культивирования человеческого разума, научно-технических революций и естественных отраслей знания, XX век определяется как время формирования глобальной коммуникации и всеобщей информатизации. Однако для современной культуры (отрезок времени, начинающийся с 90-х гг. XX в. и продолжающийся по сегодняшний день) очень сложно подобрать необходимые критерии, которые характеризовали бы ее как целостное явление. Особенность

Адрес для корреспонденции: e-mail: jk0304@yandex.ru – **Ю. И. Кнатько**

современной культуры заключается в ее неоднозначности и многовекторности, что создает определенные трудности для категоризации. Основной детерминантой современного культурного развития являются трансформационные процессы, которые преобразуют культуру в совершенно новый тип, противоречивый и многоаспектный по своему характеру.

Интерес автора к исследованию трансформации культуры объясняется тем, что этот процесс достаточно слабо теоретизирован и не изучен детально с позиции своих механизмов, закономерностей и детерминант. Несмотря на широкое использование понятия «трансформация культуры» в гуманитарных науках, в современной культурологии не существует основательного аналитического обзора литературы и концептуальных подходов по данной проблеме. В то же время исследованию различных аспектов преобразовательных процессов в культуре посвящены труды многих ученых, среди которых Г. Гегель, Э. Тайлор, П. Сорокин, А. Тойнби, С. Эйзинштад, Э. Тоффлер, Д. Белл, П. Штомпка, М. Кастеллс, И. Негодаев, О. Божков, В. Миронов, А. Данилов и др. Для формирования единого теоретического поля относительно трансформации культуры необходимо систематизировать концептуальные подходы к ее исследованию.

Цель статьи – определение источников, закономерностей, механизмов и факторов преобразовательных процессов в культуре на основе анализа концептуальных подходов к исследованию ее трансформаций.

Дефиниция «трансформация культуры». Соотношение понятий «культурные изменения – культурная динамика – культурная трансформация». Термин «трансформация» (от лат. transformatio – превращение) означает преобразование, изменение вида, формы, существенных свойств чего-либо; процесс коренной ломки существующих устоев в различных сферах деятельности человека: культуре, экономике, политике и др. В научной литературе широкое употребление категорий «трансформация» и «трансформационные процессы» началось в 1950–1960-х. гг. для описания радикальных структурных перемен в обществе, а также для обозначения процесса общественно-исторических перемен, осуществляющихся в государствах Центральной Европы с конца 1980-х – начала 1990-х гг. XX века, а позднее – в новых независимых государствах бывшего СССР [1, с. 186].

Существуют различные подходы к определению понятия «трансформация культуры». С точки зрения социологии трансформация культуры – это категория, описывающая процесс перехода от одного состояния качественной определенности социокультурной системы определенного уровня организации к иному полному социокультурному качеству, то есть к иной социокультурной системе. Сущность данного процесса заключается в полной, системной смене исследуемой социокультурной системы, содержание – это переход от одной формы проявления социокультурного качества к новой, отвечающей новому социокультурному содержанию [1, с. 709]. Философия трактует ее как качественное преобразование системы, которое затрагивает широкую аудиторию и имеет ярко выраженные последствия [1, с. 716]. С точки зрения культурологии под трансформацией культуры понимается направленный процесс, который реализуется за счет встраивания в культуру чужеродных элементов, которые внешне не разрушают саму систему, но постепенно заставляют ее работать иным образом; это переход культуры из одного состояния в другое, который сопровождается сущностными изменениями всех ее элементов, составляющих целостную систему [2, с. 536].

Пытаясь определить характер и направленность преобразований, исследователи часто соотносят термины «трансформация культуры», «культурные изменения» и «динамика культуры». Полное реплицирование данных понятий некорректно, т. к. они представляют собой автономные категориальные единицы и описывают различные модификации исходя из характерных только для них особенностей.

Дефиниция «культурные изменения» представляет собой широкое понятие, которое в первую очередь направлено на репродуцирование, что подразумевает превалирование количественных преобразований над качественными. Трансформация культуры затрагивает основу культурной реальности и преобразует ее важнейшие, существенные качества. Культурная транс-

формация выступает наиболее глубоким типом преобразований общества. В качестве культурных изменений могут выступать практически любые преобразования, которые лишены целостности и ярко выраженных интенций, а культурная трансформация – это четко определенный и поступательный процесс. Также не совсем точным является отождествление категорий «культурная трансформация» и «динамика культуры». Несмотря на то, что трансформации культуры, как и динамике, присущи такие характеристики, как целостность, направленность, последовательность, она все же является более узким понятием. В отличие от трансформации культуры, динамика культуры затрагивает большие промежутки времени и преимущественно имеет скачкообразный характер. Но в то же время трансформацию культуры можно рассматривать через призму культурной динамики. Научно обосновано, что динамика культуры может быть разделена на социальную микродинамику (в пределах жизни нескольких поколений) и историческую макродинамику (в большем временном масштабе – вплоть до всеобщей истории человечества), поэтому можно предположить, что трансформация культуры выступает в качестве социальной микродинамики, которая определяет характер и направления преобразований, происходящих в конкретный отрезок времени.

Квантификационный аспект трасформации культуры (Гераклит, Г. Гегель). Предпосылки к исследованию трансформации существовали уже в античной культурфилософской мысли. Еще древнегреческий философ Гераклит сделал вывод о том, что все в мире изменчиво. В отличие от своих предшественников, которые рассматривали мир в качестве огромного сооружения, обладающего единством и представляющего собой упорядоченный космос, Гераклит считал, что мир – это процесс. Философ утверждал, что нет константного сооружения, стабильной структуры и космоса: «прекрасный космос – слиток, отлитый как попало» [2, с. 217]. Мир – не сумма всех вещей, а целостность всех событий, фактов. Важнейшими тезисами, отражающими суть философских воззрений Гераклита, являются: «Дважды нельзя войти в одну и ту же реку» и «Все сущее движется, и ничего не остается на месте» (более известно как «Все течет, все изменяется»). Гераклит сформулировал теорию, согласно которой все материальные вещи – твердые, жидкие, газообразные – подобны огню. Они представляют собой процессы, а не объекты, и все превращены огнем. Земля только кажется твердой, на самом деле она состоит из пепла и является огнем в состоянии трансформации, жидкость, например, вода, также является превращенным огнем, т. к. она может стать горючим (например, нефтью). Все процессы на земле Гераклит сводит к процессам горения, наделяя их мерой, разумом, мудростью и законом. Каждый процесс в мире развивается согласно определенному закону, являющемуся его мерой. Соразмерность всех процессов устанавливает порядок в мире и делает его гармоничным.

Спустя столетия идея меры была интерпретирована Г. Гегелем. Философ сформулировал закон перехода количественных изменений в качественные. По мнению ученого, не существует абсолютных качеств, т. к. любое новое качество является результатом накопившихся количественных изменений. Количественные изменения, постепенно накапливаясь, из незначительных и эпизодичных стремятся к коренным изменениям, качественным. Причем количество переходит в качество не случайно, а закономерно, не постепенно, а быстро, в виде скачкообразного перехода от одного состояния к другому, через ломку линейного закона изменения и перехода к нелинейным законам и формам изменения. Основное свойство, необходимое для перехода количественных изменений в новое качество, – мера.

Несмотря на существенные различия, количество и качество – взаимосвязанные понятия, которые представляют собой разные аспекты одного и того же предмета. Изучая масштабные процессы, необходимо оперировать различными числовыми показателями, выражающими частоты, протяженности и напряженность связи между различными социокультурными характеристиками. Все операции с количественными выражениями свойств социокультурных объектов и процессов начинаются с первичного измерения количественных показателей, которые характеризуют их качественные признаки (процесс квантификации). Соответственно,

любое изучение какого-либо явления или процесса начинается с поиска простейших качественных признаков, отношения между которыми характеризовались бы определенными числовыми показателями. Практически любое явление или процесс можно дифференцировать по качественному и количественному признаку.

Преобразования происходят тогда, когда количественные изменения выходят за пределы меры и влекут за собой качественные перемены. Под мерой понимается интервал количественных изменений, в пределах которого константными сохраняются качественные характеристики объекта, явления, процесса. Мера представляет собой границу, определяющую рамки возможного количественного изменения с учетом качественных характеристик [3, с. 427]. Преобразование представляет собой синтез двух стадий – непрерывности и скачка. Непрерывность – стадия медленных количественных накоплений, которая выступает в качестве процесса наращивания или уменьшения количественных изменений в существующем. Скачок – стадия коренных изменений предмета, преобразование старого качества в новое. Преобразование системы, явления, процесса происходит достаточно быстро, т. к. ему способствовали факторы, «расшатывающие» систему.

Важной составляющей концепции Г. Гегеля является выявление классификационных особенностей преобразований. По мнению автора, все преобразования можно классифицировать по следующим параметрам:

– по масштабу качественных изменений преобразования бывают внутрисистемные – частные, характерные для определенного объекта, процесса или явления, и межсистемные – коренные, затрагивающие все сферы деятельности;

– по направленности происходящих изменений: прогрессивные – ведущие к высоким качественным показателям, и регрессивные, влекущие за собой деструкцию и стагнацию системы;

– по характеру обусловливающих противоречий преобразования делятся на спонтанные как способ разрешения внутренних потребностей в преобразовании и индуцированные – происходящие в результате воздействия внешних факторов [3, с. 438].

Концепция Г. Гегеля о соотношении количественных и качественных показателей отразила важнейшие аспекты трансформации как сложного диалектического процесса.

Аксиологические детерминанты культурных преобразований в концепции П. Сорокина. В трудах ученого П. Сорокина преобразование культуры также рассматривается как сложный и противоречивый процесс. В своей концепции автор основной задачей ставит рассмотрение культуры через выявление условий ее интеграции, целостности и упорядоченности. Исследователя интересует культура как целостная система. Развитие каждой культуры обусловлено внутренними преобразованиями, в процессе которых меняются стержневые ценности. Культура – это целостность, которая восстанавливает свои структуры через изменение ведущих ценностей.

Возражая утверждению, что культура представляет собой сумму различных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, П. Сорокин утверждал, что она является единством, автономной единицей, элементы которой пронизаны одним основополагающим принципом и выявляют одну доминирующую ценность. Именно ценность является основой и фундаментом каждой культуры. Поэтому в ситуации интегральной взаимосвязи в культуре изменение одной ценности влечет неизменное изменение других ценностей, преобразование которых схоже по содержанию.

Автор уделяет значительное внимание субъекту, наделяя его большим преобразовательным потенциалом. Именно субъект культуры и его потребности определяют содержание культурной реальности: духовные, материальные и ценностные установки определенной эпохи. Культура – это развертывание преобладающей в данный момент позиции и идеи в мире, определенного способа видения и восприятия. Она строится в соответствии с определенным типом, который основывается на идеях современников, не способных мыслить, чувствовать, видеть мир в какой-либо другой форме. Преобразование культуры в данном случае выступает в качестве создания особого социокультурного пространства, в котором ценности материализуются и приобретают свою символическую, стилевую,

мировоззренческую форму выражения.

Согласно исследователю, существуют три типа культуры, построенные на основе общих ценностей:

– идеационный: в нем преобладают коллективные духовные ценности, основанные на сверхчувственном восприятии Бога как единственной ценности и реальности. Яркий пример такого типа культуры – культура Средневековья с ее теологизированным сознанием, культом поклонения и тягой к вере;

– сенсетивный, основанный на сенсорном постижении действительности, объективизации чувственного начала в культуре. Данный тип культуры преобладал в эпоху Возрождения, когда восприятие мира основывалось на чувственном познании;

– идеалистический (интеграционный), синтезирующий предыдущие типы [4, с. 318].

Культурогенез сопровождается сменой этих трех типов. Замена одного типа другим осуществляется закономерно тогда, когда в культуре начинает все более преобладать элемент-проводник нового типа культуры. В качестве проводника может быть представлена инновация. Способность к восприятию нововведений во многом определяет жизнеспособность социокультурной системы.

По мнению автора, преобразования происходят постепенно, по мере того как происходит изменение «удельного веса сосуществующих в одну эпоху типов культур» [4, с. 326]. Культурные преобразования объективны, поэтому не могут регулироваться отдельно взятым человеком и не могут быть детерминированы определенной позицией либо тенденцией.

Логика трансформации культуры заключается в том, что не возникает какая-то неопределенная культура или «культура вообще», а появляется та культура, которая уже существует в нынешней, но уже накопила в себе некий преобразовательный ресурс и потребность его использовать. Таким образом, трансформация культуры представляет собой процесс «перекодирования» существующей социокультурной системы, включающей ценности, мировоззрения, институты, символики, образцы в новые культурные формы.

Анализируя концепцию П. Сорокина, можно сделать вывод, что, несмотря на пристальное внимание автора к культуре как постоянно трансформирующейся системе, он в основном сфокусировал свое внимание на описании типов культур и их существовании в определенных ритмах, периодах системно-культурных преобразований. Автор не рассматривает механизмы и факторы трансформации, оставив необъясненным, каким образом один тип культуры трансформируется в другой и какие детерминанты обуславливают данное преобразование.

Трансформационный потенциал механизма «вызов–ответ» А. Тойнби. Важное значение для определения механизмов трансформации культуры имеет теория известного исследователя А. Тойнби, которую он изложил в своем фундаментальном труде «Постижение истории». В своей концепции «вызов–ответ» автор раскрывает диалогическую сущность трансформационных процессов в культуре. Исследователь считает, что культуру не следует рассматривать как обособленный и замкнутый в себе организм, т. к. такая система не способна к нормальному функционированию. Для культурного развития необходимо постоянное поступательное движение, усвоение прогрессивного опыта, взаимодействие с другими культурами.

Главным преобразовательным механизмом, трансформирующим культуру и выводящим ее на новый уровень развития, по мнению ученого, является механизм «вызов–ответ». «Вызов» – это новые, коренным образом отличающиеся от существующих условия, к которым культура должна адаптироваться. «Ответ» – реакция культуры на «вызов». Главная задача «вызова» – вывести культуру из равновесного или пассивного положения, возбудить ее активность, усложнить структуру. Однако, не всегда культура переходит на новый виток своего развития [5, с. 184]. Может возникнуть ситуация игнорирования «вызова», когда культура ведет себя так, как будто условия ничем не изменились и нововведений нет. Такой консерватизм ведет к культурной стагнации и застою.

Характеризуя «вызовы», А. Тойнби отмечает, что они могут быть как внешними, так и внутренними. Внешние «вызовы» обусловлены актуальными процессами, происходящими мире, поэтому они преобразуют культуру согласно актуальным детерминантам социокультурного развития. Вну-

тренние «вызовы» связаны с потребностью культуры в преобразовании, без влияния внешних факторов. Ученый отмечает, что культуре требуется наличие внешних факторов только в начале трансформационного процесса. По мере определения специфики преобразований, характерной для определенной культуры, внешние факторы превращаются во внутренние и адаптируются к существующей системе.

Согласно концепции исследователя, для осуществления преобразования культуры необходимо, чтобы было соблюдено правило «золотой середины». Данное правило предусматривает то, что «вызов» должен быть адекватен по своей силе, т. к. культура не сможет на него грамотно ответить в случае, если он будет очень сильным или слабым. В случае сильного «вызова» культура не сможет адаптировать его к своим условиям и ритму, в ситуации слабого «вызова» от культуры не последует активного «ответа» и она не перейдет на новый уровень качественного развития.

Объектом механизма «вызов–ответ» выступает сам человек. Концепция А. Тойнби антропоцентрична, и ведущую роль в осуществлении трансформационных процессов он отдает людям. Ученый считает, что преобразование в культуре происходит за счет взаимодействия творческого меньшинства и пассивного большинства. Творческое меньшинство – это люди-новаторы, которые быстро реагируют на изменения, происходящие в мире и культуре, устремлены в будущее. Они способны влиять на функционирование культуры и задавать вектор ее развития. Пассивное большинство – масса, которая составляет большинство людей в культуре, не способных самостоятельно продуцировать культурную реальность и нуждающихся в убеждении для принятия какого-либо решения относительно дальнейших преобразований. Преобразование культуры происходит тогда, когда общество решается на эксперимент. Но для этого необходимо, чтобы творческое меньшинство убедило пассивное большинство принять новые условия и пойти по пути перемен. Начало принятия новых условий пассивным большинством начинается с мимесиса, т. е. с социального подражания творческому меньшинству. Однако постепенно масса адаптируется к преобразованиям и рассматривает их как привычную составляющую культуры. Ученый считает основой трансформационных процессов – творческий потенциал культуры, ее готовность к эксперименту. Поэтому в культуре должны присутствовать люди, способные быстро и качественно дать «ответ» на очередной «вызов» культуре.

Концепция «вызова–ответа» с момента ее появления не утратила своей актуальности и абсолютно четко проецируется на современную культуру. Ярким примером «вызова» современности могут служить глобализационные и информационные процессы, которые затрагивают все структурообразующие компоненты культуры и влияют на ее функционирование. В зависимости от уровня развития, количества творческих людей, способности к преобразованиям культуры «отвечают» на «вызовы». Очевидно, что наибольший эффект от «вызова» будет в тех культурах, которые находятся в пограничном, переходном положении и не имеют яркой типологической основы. Например, белорусская культура, которая многими учеными определяется как «транзитивная» или культура переходного типа. Находясь в состоянии транзитивности, культура способна быстро и гибко адаптироваться к новым условиям, но в то же время существует опасность окончательной утраты собственной, неповторимой конфигурации.

Теория культурных волн. Концепция «волн», предложенная ученым-футурологом Э. Тоффлером, базируется на утверждении, что развитие общества и культуры осуществляется посредством социальных противоречий и конфликтов. Преобразования, происходящие в обществе, не хаотичны, не случайны, а имеют четко выраженную структуру, протекают через определенные интервалы, дискретны и коммулятивны по своему характеру. Э. Тоффлер сравнивает мир с океаном, а преобразования, происходящие в нем, с волнами. Волна – это перемена, преобразование.

В социокультурном развитии, по мнению ученого, взаимодействуют четыре сферы – техносфера, социосфера, инфосфера и психосфера. Решающую роль в трансформационных процессах играет техносфера. Источник и движущая сила трансформации – технологическая революция. В зависимости

от характера революции определяется возникновение общества или культуры нового типа.

Ученый предложил трехступенчатую модель культурных преобразований, которая включает в себя:

– аграрную фазу – возникновение развитой сельскохозяйственной культуры. Основные признаки данной культуры – земля как основа социокультурной, экономической, политической организации, простое разделение труда и иерархия, жесткая авторитарная власть, децентрализация;

– индустриальную фазу, которая основана на промышленности. Символ – заводская труба. Человек становится придатком машины, главное – мускульная сила, но не творческий потенциал. Отличительные черты – гигантский размах производства, массовизация всех сфер жизни человека, иерархическая структура общества. Культура базируется на техносфере и вынуждена приспосабливаться к деятельности людей, отвечающих за фабричное производство. Культура и искусство в таких условиях ориентированы на рынок и на анонимного потребителя. В таком обществе часто возникают различного рода противоречия, т. к. велика социальная напряженность. Индустриальная культура не может существовать вечно, т. к., во-первых, природа не может быть постоянным источником ресурсов для осуществления производственной деятельности человека, во-вторых, – энергия, используемая в производстве, также нуждается в восполнении. Поэтому существует острая необходимость в установлении баланса для дальнейшей деятельности;

– постиндустриальную (информационную) фазу. В основе культуры постиндустриального типа, начавшейся со второй половины XX в., лежат информационные, коммуникационные, творческие и интеллектуальные технологии [6, с. 284]. На смену мускульной силе приходит высококвалифицированный интеллектуал, способный находить творческие подходы к решению нестандартных задач. Преобразования имеют глобальный характер. Кроме революции в техносфере, происходит трансформация иносферы: осуществляется демассификация сознания и культуры. В культуре огромное значение уделяется инновациям и творческим способам преобразования действительности. Однако даже в такой высоко развитой культуре происходят конфликты, в основе которых – борьба за информационные ресурсы. «Инфовойны» – это широкомасштабные столкновения, которые вовлекают значительное число участников. Также противоречия возникают между культурами, которые находятся на разных стадиях преобразований: индустриальный тип культуры противостоит постиндустриальному и наоборот. Особую опасность представляют такие явления, как «блип-культура», основанная на фрагментарном восприятии действительности, и «футурошок» – психоболическое состояние человека, который из-за большого и недифференцированного потока информации не может адекватно воспринимать действительность.

Все «волны» существуют одновременно, но в каждой культуре доминирует какая-то определенная «волна». Ученый отмечает, что люди, живущие в современном мире, – поколение старой трансформации и первое поколение новой.

По мнению Э. Тоффлера, скорость каждого последующего преобразования в десять раз выше скорости предыдущего. Каждая новая трансформация все более тотальна, т. к. она затрагивает все без исключения структурообразующие компоненты культуры.

Социокультурный дискурс трансформации (П. Штомпка, О. Божков). В работе П. Штомпки «Социология социальных изменений» трансформация рассматривается через призму социокультурного развития. Автор полагает, что основными факторами социокультурных преобразований выступают четыре элемента, которые возникают в обществе – интересы, идеи, действия и правила. Идеалы и правила необходимы для сохранения и трансляции традиций, существующих в культуре, интересы отвечают за преобразовательный потенциал, а действия превращают интенции в необходимый результат – трансформацию социокультурного пространства [7, с. 219].

Социокультурное поле постоянно подвергается трансформации, которая происходит в несколько этапов. На первом этапе наблюдается артикуляция, легитимизация, возникновение или доработка идей, убеждений, теорий; на втором – пересмотр суще-

ствующих ценностей, норм, правил, отказ от них либо частичное сохранение, также возникают новые коды, характерные для нововведений; на третьем этапе осуществляется выработка, дифференциация, формирование каналов взаимодействия, создание групповых и межличностных связей; четвертый характеризуется кристаллизацией и утверждением трансформационных моделей, распределением ролей и упорядочиванием социокультурной иерархии.

Согласно П. Штомпке, социокультурная трансформация является самым глубоким типом преобразований, т. к. она затрагивает все сферы деятельности человека.

Основной детерминантой трансформационных процессов ученый считает человека. Субъект способен абстрагироваться от существующей действительности, выйти за ее границы через собственное трансцендентирование и смоделировать новую реальность. В данном случае социокультурная трансформация выступает в качестве процесса перевода общего культурного содержания в субъективность, а затем восстановление этого содержания в новый преобразовательный проект. Именно субъект способен в своем сознание спроектировать новую модель и донести ее до других субъектов, подтолкнув их к созидательной деятельности. Рычагом, ускоряющим преобразовательный процесс, выступает революция. «В момент революции общество быстро достигает пика активности, происходит взрыв его потенциала самотрансформации. На волне революций общества как бы рождаются заново» [7, с. 319].

В доказательство значения революции для трансформации социокультурного пространства П. Штомпка приводит несколько доводов: революция затрагивает все уровни и сферы жизни человека: культуру, экономику, политику, социальную организацию и др.; революционные изменения имеют радикальный, фундаментальный характер; трансформации, вызываемые революцией, чрезвычайно быстры; революция влечет за собой множество реакций у пассивных субъектов культуры. Она обуславливает взрыв массовой активности, общественный подъем, интенции к преобразованию.

Несмотря на детальную проработку проблемы социокультурной трансформации, П. Штомпка в своей концепции не раскрывает ее механизмов, не описывает масштаб и последствия, а уделяет значительное внимание субъекту как движущей силе трансформационных процессов.

Большую теоретическую значимость для изучения трансформации имеет концепция О. Божкова. Автор трактует культурную трансформацию как: а) в широком смысле – совокупность изменений, следующих одно за другим; б) в узком – преобразования, объектом которых являются ценности, модели поведения, уклады жизни, затрагивающие социокультурные институты и большие массы людей.

Исследователь предлагает следующую классификацию трансформации. Все преобразования можно разделить по: скорости протекания – быстрые или медленные; субъекту – институциональные и природные; характеру протекания – революционные (стремительные, скачкообразные) и эволюционные (плавные, осуществляемые постепенно); длительности – долгосрочные и краткосрочные [8, с. 514].

Каждая трансформация может быть оценена с позиции «возрастания» или «убывания». Если преобразования влекут за собой положительные сдвиги в культуре, то трансформация прогрессивная. Если негативные, то речь идет о деградации. Однако оценочные характеристики весьма относительны, и очевидным результат становится спустя некоторое время после изменений.

Очевидно, что трансформация не происходит сама по себе, а обусловлена рядом причин. Проанализировав темп и характер трансформаций, можно сделать вывод, что основными «побудителями» преобразований выступают внутренние и внешние причины. Внутренние тесно связаны с природой трансформирующихся объектов. Они способствуют медленным, эволюционным процессам. Внешние причины, например, природные катаклизмы, важные исторические процессы, появление новой грандиозной технологии, порождают быстрые, стремительные изменения, ломают привычные устои, не способствующие новым требованиям культуры. Трансформация не может быть вызвана только одной причиной, они тесно взаимосвязаны и выступают побудителями к преобразовательной активности на разных этапах трансформационного процесса.

Детерминанты трансформации современной культуры. На выявлении и описании причин и факторов трансформационных процессов в культуре построена концепция известного российского исследователя В. Миронова. Ученый считает, что на наших глазах происходит трансформация культуры и ее важнейших компонентов, которая означает не просто изменение системы через эволюционную смену ее отдельных элементов, а сущностное изменение системы, то есть ее последовательный переход в другую систему. Термин трансформация, используемый нами по отношению к происходящим процессам, означает не просто изменение системы, смену ее отдельных элементов, а сущностное изменение системы, то есть ее последовательный переход в иное состояние [9, с. 32].

Автор отмечает, что основной детерминантой преобразовательных процессов в современном мире является глобализация. Именно она оказывает мощнейшее влияние на все стороны жизни общества, отдельного человека и все структурообразующие компоненты культуры.

Как и любой многоаспектный процесс, глобализация противоречива по своему содержанию. Она включает в себя как позитивные, так и негативные тенденции, которые определяют направления и характер преобразований. Основной позитивной стороной глобализации можно считать интегративные процессы, которые активизируют межкультурное взаимодействие, носят инновационный характер и создают предпосылки для многовекторных трансформаций. Однако, негативная сторона глобализации, которой принято считать дезинтеграцию, еще более кардинальным образом влияет на преобразовательные модели современной культуры. Глобализация разрушает локальный характер культуры и затрагивает ее важнейшие аспекты, в частности – аспект идентичности. В связи с этим сегодня наблюдается жесткая дихатомия «глобализм–локализм», в которой локальные культуры стремятся отстоять свои границы и право на автономное развитие. В условиях единого культурного пространства локальным культурам достаточно тяжело претендовать на уникальность, потому что они вынуждены развиваться в русле общих тенденций «глобальной культуры». Таким образом, в современной культуре вместо синтетического типа интеграции, который предусматривает синтез лучших компонентов системы и взаимное обогащение за счет локальных достижений, наиболее актуальным является упрощенный тип, основанный на подавлении и ущемлении «сильной» культурой более «слабых». В данном случае под сильной культурой понимается та, которая в силу своих экономических, политических или ресурсных возможностей занимает доминирующее положение в мире.

Очевидно, что опасность доминирующих культур заключается в их влиянии на развитие и преобразование других культур. Трансформация в таких условиях будет осуществляться исключительно под воздействием внешних причин, без всякого шанса культур на автономность и собственное проектирование дальнейшего развития, а вместо «догоняющей» модернизации будет осуществляться «подражательная», что снизит уровень национальных культур.

Согласно В. Миронову, преобразовательный потенциал глобализации базируется на трансформации культурной коммуникации. Интерпретируя культуру как симеотическую систему, представляющую собой текст со множеством коннотаций, автор исследует трансформации, которые происходят под воздействием глобализационных процессов. Вслед за Ю. Лотманом он разделяет культуры на традиционную – локальную и нетрадиционную – открытую. В локальной культуре коммуникативный фактор практически не имеет значения, т. к. культура представляет собой застывшую, статичную систему. Трансформации в такой культуре происходят с чрезвычайно низкой скоростью и не заметны для ее представителей. Оценить преобразования в таких культурах может только «внешний эксперт», тот, кто не является членом данного сообщества. Однако сделать это достаточно тяжело, т. к., во-первых, культура не носит диалогичный характер, во-вторых, – необходимо изучить достаточно большой промежуток времени, чтобы выявить какие-либо изменения. В основе развития локальной культуры лежит длительная адаптация к новообразованиям, которые претендуют на статус культурных ценностей. Такая статичность позволяет

осуществлять постепенную трансформацию за счет медленного внедрения инородных компонентов в систему культуры. В замкнутых культурах наблюдается жесткая оппозиция «свой–чужой», в которой внутрикультурное («свое») рассматривается как единственно верный вариант развития, а «чужое» – как неверное, ложное и противоречащее внутрикультурному.

Однако в современном мире происходит разрушение локального типа культуры и усиливаются трансформационные тенденции. В. Миронов отмечает, что семиосфера, выступающая в качестве общего коммуникативного пространства, отвечающего за культурное развитие, трансформируется в иносферу, в виде медиапространства. Особенность новой системы в том, что в нее погружаются все культуры и вынуждены работать по общим и единым для всех законам, которые делают культуры зависимыми от новых способов взаимодействия. В такой ситуации возникает угроза серьезной зависимости локальных культур от доминирующей. «Сильные» культуры вырабатывают общие для всех знаки и символы, которым невозможно противостоять [9, с. 37].

Исследователь определяет, что механизмом трансформации в новой системе выступает «необходимая адаптация», которая подразумевает подчинение элементов традиционной культуры единому культурному пространству. Все культуры участвуют в тотальном диалоге, из которого берут для своих культур те элементы и компоненты, которые наиболее гармоничным образом сочетаются с традиционными. Но, несмотря на такую на первый взгляд позитивную фильтрацию, данный процесс не позволяет культуре в полной мере реализовать свои потенции, т. к. она вынуждена выбирать из списка уже предложенных культурных образцов, а не самостоятельно продуцировать новые.

Необходимая адаптация ведет к появлению «псевдоценностей», когда каждая культура выбирает те ценности и образцы, в которых нуждается на данном этапе развития, а также которые менее противоречивы по отношению к ее базовым, традиционным аксиологемам. Особенность данного выбора состоит в том, что общая культура, основанная на единой коммуникации, вырабатывает стереотипы, которые не позволяют выйти культурам на новый уровень и самореализоваться. В. Миронов определил такое противоречивое явление как «царство мертвой тождественности при огромной внешней активности» [9, с. 41].

Особенностью концепции трансформации культуры В. Миронова является детальное изучение преобразовательного потенциала глобализации. Описывая глобализацию в качестве ведущей детерминанты трансформации культуры, автор наделяет ее исключительными свойствами и характеристиками, которые не всегда могут быть спроецированы на отдельные культуры. Очевидно, что культуры, не обладающие ярко выраженным каркасом, наиболее уязвимы и подвержены глобализационным процессам, меняющим их конфигурацию и задающим тенденции преобразований. Однако, культуры более прочные способны к адекватной реакции на вызов глобализации. Возможно, медленный для одной культуры темп трансформации в другой культуре выступает в качестве скачкообразного процесса и наоборот. Поэтому, скорее всего, не может существовать общей стереотипизированной трансформационной модели, которая подходила бы для всех отдельно взятых культур.

Транзитивный аспект преобразовательных процессов в культуре. Позицию автономной трансформационной модели научно обосновывает известный белорусский исследователь А. Данилов. В своей работе «Переходное общество: проблема системной трансформации» автор размышляет о специфике трансформационных процессов на территории постсоветских государств, включая и Беларусь. Автор считает неправильной позицию многих ученых, которые утверждают, что после образования постсоветских государств необходимо скопировать западную модель трансформации и применять ее в только что сформировавшихся странах. Западу самому еще необходимо пережить эволюцию и преодолеть кризис потребительства, который определяет направления и характер преобразований. Роль западной трансформационной модели во многом преувеличена и является навязываемым мифом, который не может быть принят в качестве канона на территории СНГ [10, с. 152].

Сложность поиска собственных путей трансформации заключается в транзитивном (переходном) положении постсоветских стран. После выхода из состава Советского Союза государства вынуждены строить собственную социокультурную систему, однако, непонятно – по какому образцу. А. Данилов считает, что в условиях транзитивного положения успешной трансформационная стратегия будет в случае полного отказа от шаблонных решений и копирования идей Запада. Трансформацию каждой социокультурной системы необходимо осуществлять исходя из ее специфических особенностей, традиционных ценностей и идей, концентрирующихся в данном социокультурном пространстве.

Автор отстаивает позицию, которая рассматривает цивилизационный подход в качестве одного из ведущих подходов для изучения трансформационных процессов в обществе. По его мнению, данный подход зарекомендовал себя, т. к. базируется на чрезвычайно важной истине о многовариантном и многоаспектном развитии, что позволяет рассмотреть каждую культуру как самостоятельную и автономную единицу общей системы.

Кроме цивилизационного подхода, автор использует системный подход для выявления закономерностей процесса трансформации в переходных обществах. А. Данилов дает определение трансформации исходя из данного подхода: трансформация – это системный процесс, который затрагивает весь спектр социокультурной жизни, большие массы людей и влечет за собой принципиальную ломку, сопровождающуюся обновлениями и переменами.

Трансформационный процесс, нацеленный на появление нового качества системы, проходит несколько стадий, сменяющих друг друга в зависимости от интенсивности и характера преобразований. Стадиями трансформации являются:

– переоценка существующего состояния социокультурной системы и оценка содержания и масштабов кризиса, носящего системный характер;

– диагностика, т. е. объективная характеристика настоящего, его корней в прошлом, возможностей и путей выхода из кризисной ситуации;

– демонтаж отжившей системы, ликвидация ее очевидных несоответствий достигнутому уровню социокультурного развития и его тенденциям;

– новое самоопределение культуры, выдвижение и обоснование путей дальнейшего развития [10, с. 174].

Исходя из вышеуказанных стадий, становится понятным, что автор рассматривает трансформацию в качестве постепенного направленного процесса реформирования социокультурной системы. Революция в ситуации транзитивного положения неприемлема, т. к. она порождает хаос и деструктивна по отношению к еще не до конца сформировавшим свою конфигурацию культурам. Реформы более продуктивны, т. к. они «регулируют процесс преобразований с целью выведения общества в полосу нормального эволюционного развития», а также позволяют постепенно адаптироваться к новым условиям жизни.

Процесс адаптации – важнейшая составляющая трансформационного процесса. Для развития культуры главное, чтобы адаптация проходила с сохранением собственной идентичности. Ученый считает, что залогом «безопасной» трансформации является опора на традиции, ценности, исторически сложившиеся способы деятельности и организацию совместной жизни. «Принцип воспроизводства идентичности действует как рефлекс коллективного самосохранения» [10, с. 176]. Изучая данный аспект трансформации, автор подчеркивает, что именно сохранение идентичности во время преобразовательных процессов на Западе позволило им выйти на новый уровень культурного развития. И именно в этом случае опыт стран Запада обязательно необходимо усвоить и использовать.

В целом позиция автора сводится к тому, что трансформационный процесс следует рассматривать через призму отдельно взятой культуры, учитывая ее историческую самобытность, доминирующие ценности и тенденции, характерные для конкретного отрезка времени.

Заключение. Таким образом, подводя итог, можно сделать вывод, что трансформация культуры является актуальным полем для исследования в рамках гуманитарной парадигмы. На основе теоретического материала, представленного в концепциях исследователей, можно определить трансформацию культуры как целостный, четко

определенный во времени, поступательно-преобразовательный процесс, который направлен на реконструкцию культуры за счет внедрения в нее инородных элементов, нарушающих ее привычный ритм и задающих новый вектор культурного развития. В отличие от динамики культуры и культурных изменений трансформация более четко определена во времени и является глубоким, всесторонним процессом, качественным образом преобразующим культуру.

Многоаспектность трансформации культуры подтверждается исследованиями ученых, которые раскрывают сущность процесса через: а) определение источников – Г. Гегель (реформы и революции); б) выявление аксиологического и субъективного начал трансформационных процессов – П. Сорокин, П. Штомпка; в) определение механизмов – А. Тойнби («вызов–ответ»); г) создание моделей трансформации – Э. Тоффлер (трехступенчатая модель); д) выявление детерминант – В. Миронов (глобализация, информатизация, межкультурная коммуникация, модернизация); е) авторские классификации: Г. Гегель разграничивает преобразования по масштабу, направлению и характеристикам, О. Божков – по скорости протекания, субъекту, характеру и продолжительности; ж) обоснование актуальности локальных вариантов трансформации – А. Данилов и др. Разнообразие и полярность мнений исследователей относительно понятия, источников, закономерностей, механизмов, детерминант и классификации трансформации культуры дают основание считать данный процесс самостоятельным с точки зрения терминологической и процессуальной автономности.

Результаты аналитического обзора концептуальных подходов к исследованию трансформации культуры могут быть применены на практике в учебных курсах культурологического цикла («Теория и история культуры», «Философия культуры», «Социология культуры», «Культурная прогностика» и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Грицанов, А. А. Новейший философский словарь / А. А. Грицанов. – Минск: Книжный дом, 2003. – 1280 с.

2. Левит, С. Я. Культурология. XX век: антология / С. Я. Левит. – М.: Юрист, 1995. – 703 с.

3. Гегель, Г. Наука логики. – Спб.: Наука, 1997. – 799 с.

4. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – 1054 с.

5. Тойнби, А. Постижение истории / А. Тойнби. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.

6. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: АСТ, 2010. – 784 с.

7. Штомпка, П. Социология социальных изменений / П. Штомпка. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 416 с.

8. Божков, О. Б. Биографии и генеалогии: ретроспективы социально-культурных трансформаций / О. Б. Божков // Социологический журнал, 2001. – № 1. – С. 74–88.

9. Миронов, В. В. Глобальное коммуникативное пространство и кризис культуры / В. В. Миронов // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 27–43.

10. Данилов, А. Н. Переходное общество: проблема системной трансформации / А. Н. Данилов. – Минск: Харвест, 1998. – 432 с.

Поступила в редакцию 08.01.2013 г.

УДК 316.722(476)“18”

Парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства першай паловы XIX ст.

Жылко У. А.
Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск

У артыкуле разглядаюцца парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства першай паловы XIX ст. Аўтарам падкрэсліваецца мэтазгоднасць вылучэння ў якасці прызмы аналізу сацыякультурнай сітуацыі разглядаемага перыяду катэгорыі «культурнай парадыгмы», формай выяўлення якой выступае катэгорыя стылю. Непасрэднымі аб'ектамі даследчыцкага аналізу выступаюць асветніцкая і рамантычная культурныя парадыгмы развіцця беларускага грамадства першай паловы XIX ст., а менавіта іх светапоглядны, суб'ектны, каштоўнасны і сімвалічны структурныя складнікі. Адзначаецца невыразнасць межаў паміж рознымі з'явамі не толькі эстэтычнага, але і мастацкага, ідэйнага характару за кошт накладвання адзін на аднаго сацыяльных і культурных фактараў розных парадыгмальных накірункаў. У кантэксце культуралагічнага асэнсавання гістарычнага перыяду першая палова XIX ст. выступае як перыяд выяўлення і суіснавання адметнасцей асветніцкай і рамантычнай культурных парадыгм.

Ключавыя словы: *культурная парадыгма, сацыякультурная сітуацыя, стыль, асветніцкая парадыгма сацыякультурнага развіцця грамадства, рамантычная парадыгма.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 97-108)

Paradigms of the Cultural and Social Development of the Belarusian Society in the First Half of the XIX-th Century

Zhilko U. A.
Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The article deals with the paradigms of social and cultural development of the Belarusian society in the first half of the XIX-th century. The author emphasizes the usefulness of nominating the category of «cultural paradigm» as a prism of analysis of socioal and cultural situation of this period. The direct objects of the research are the analysis of the paradigm of the Enlightenment and the paradigm of the romanticism of the then Belarusian culture in the first half of XIX century which were reflected in their worldview, subjective, value and symbolic structural components. Blurring of boundaries between different aesthetic artistic and ideological phenomens are marked through coexistence of social and cultural factors of different paradigmatic directions. In the context of cultural understanding of the historical period the first half of the XIX-th century serves as a period of coexistence of the Enlightenment and the romanticism as the cultural paradigms.

Key words: *cultural paradigm, social and cultural situation, the style, the Enlightenment cultural paradigm of social development, the romantic paradigm.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 97-108)

Ў гісторыі культуры кожнага народа можна вылучыць неадназначныя і шматаспектныя ў сваёй аснове перыяды сацыякультурнага развіцця, якія характарызуюцца надзвычайнай ускладненасцю сацыяльнай і культурнай сітуацыі і ў той жа час адыгрываюць вызначальную ролю ў культуратворчым працэсе. Перыпетыі гістарычнага лёсу беларускага народа дазваляюць выявіць у культуры Беларусі падобны адмысловы перыяд, у якасці якога выразна выступае XIX ст.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: uliana915@mail.ru – **У. А. Жылко**

Цікавасць аўтарада абранага перыяду тлумачыцца яго неадназначнасцю ў трактоўцы культурных феноменаў, што абумоўлена найперш рысамі полікультурнасці і полікантэкстуальнасці, уласцівымі для сацыякультурнага развіцця тагачаснага грамадства, калі адзін і той жа культурны тэкст, праект, суб'ект функцыянавалі ў некалькіх культурных прасторах. Канец XVIII – пачатак XIX ст. у гісторыі культуры беларускіх земляў можна ахарактарызаваць як пераходны перыяд. Вызначальную ролю пераходных перыядаў у гісторыка-культурным працэсе неаднаразова падкрэсліваў у сваіх працах М. С. Каган, адзначаючы, што менавіта пры іх вывучэнні найбольш яскрава праяўляецца адрозненне культуры ад іншых бакоў жыцця чалавецтва [1, с. 137–138]. Сапраўды, сфера культуры як адна з найважнейшых частак быцця ва ўсіх сваіх праявах найбольш яскрава адлюстроўвае змены эпохі.

Не ў апошнюю чаргу актуальнасць абранай тэмы абумоўлена недастатковай тэарэтычнай абгрунтаванасцю адметнасцей дадзенага перыяду менавіта ў культуралагічным аспекце. На сённяшні час існуе шэраг работ вузкаспецыфічнага характару, прысвечаных даследаванню таго ці іншага абранага культурнага матэрыялу ў межах дадзенага культурна-гістарычнага феномена (літаратуразнаўчы: П. Васючэнка, В. Каваленка, К. Лецка, М. Тычына, мастацтвазнаўчы: Л. Дробаў, Б. Лазука, філасофскі: Э. Дарашэвіч, У. Конан, гістарычны: С. Куль-Сельверстава, А. Смалянчук), аднак адстутнічае цэласнае грунтоўнае культуралагічнае даследаванне шматграннага перыяду XIX ст.

Мэта артыкула – аналіз парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства пачатку XIX ст. як вызначальнага перыяду ў дачыненні да вызначэння шляхоў далейшага развіцця беларускай культуры.

Культурная парадыгма развіцця беларускага грамадства як прызма аналізу гісторыка-культурнага перыяду пачатку XIX ст. Супярэчлівы характар сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства XIX ст. найперш абумоўлены збегам гістарычных варункаў, які і з'яўляецца першапрычынай зменаў у культурным, палітычным і сацыяльным полі. Культура, па меркаванні вядомага даследчыка Ю. М. Лотмана, «заўжды звязана з гісторыяй, заўсёды прадугледжвае бесперапыннасць маральнага, інтэлектуальнага, духоўнага жыцця чалавека і грамадства» [2, с. 8].

Вядома, што няспыннае абвастрэнне ўнутраных этнічных і сацыяльных супярэчнасцяў у Рэчы Паспалітай прывяло ў рэшце рэшт да далучэння амаль усёй тэрыторыі Беларусі да Расійскай імперыі ў выніку трох падзелаў на мяжы XVIII–XIX стст. Гістарычныя змены дзяржаўнага становішча, безумоўна, паўплывалі на якасную аснову сацыякультурнай сітуацыі, пад якой варта разумець сукупнасць умоў і абставін, што структуруюць сацыяльную прастору з пункту гледжання культурнага прыярытэту і развіваюць у часе культурную дамінанту працэсу грамадскага развіцця. Такім чынам, у якасці вызначальнага элемента беларускай сацыякультурнай сітуацыі XIX ст. выступаюць гістарычна значныя падзеі: далучэнне беларускіх земляў да Расійскай імперыі і, безумоўна, працяглае існаванне ў складзе ўніі, якое таму папярэднічала.

Усё вышэйакрэсленае дазваляе разгледзець абраны перыяд у дынаміцы – як працэс разгортвання айчыннай культуры ў часе і прасторы і ў непарыўнай сувязі з сацыяльнай арганізацыяй, сацыяльнымі пераменамі і ўзрушэннямі, на якія XIX ст. у гісторыі культуры Беларусі надзвычай багатае. Таму падаецца тэарэтычна апраўданым, што ў якасці сістэмаўтваральнага ядра, прызмы аналізу перыяду XIX ст. намі абрана катэгорыя парадыгмы сацыякультурнага развіцця, паколькі для спасціжэння сутнасці эпохі неабходна ўлічваць сацыяльныя і культурныя чыннікі, адзінства культурнага і грамадскага развіцця.

Перш чым звярнуцца да непасрэднага аналізу парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства XIX ст., патрэбна вызначыцца з ключавымі паняццямі, неабходнымі для паспяховага правядзення даследавання. Нас цікавіць найперш азначэнне акрэсленага паняцця парадыгмы сацыякультурнага развіцця грамадства, якое было сінтэзавана намі з канцэпцый Т. Куна [3], Н. Бакач [4] і заключаецца ў разуменні пад дадзенай культуралагічнай катэгары-

яй сукупнасці тэндэнцый сацыяльнага і культурнага развіцця, рэальнага феномена цэласнасці сацыякультурных адзінак у іх стылёвай сінхроннасці, нейкага інтэгратыўнага прынцыпу, істотнага для культуры, разгледжанай на гарызантальным зрэзе, аднолькава прадстаўленага ва ўсіх «адначасовых» феноменах сацыякультурнай рэчаіснасці і адносна якога дадзеныя з'явы могуць быць растлумачаны як моманты адзінай культурнай цэласнасці [4, с. 9].

Парадыгма сацыякультурнага развіцця грамадства выступае адмысловай матрыцай, якая складаецца з упарадкаваных элементаў культуры. Яна ўключае ў сябе сукупнасць агульнапрызнаных на пэўным гістарычным этапе прадпісанняў для розных сфер чалавечай дзейнасці, якія вызначаюць развіццё гэтых сфер як частак цэлага культурнага ўтварэння. Па сутнасці, гэта тая частка рэальнасці, якая адлюстроўвае своеасаблівае сэнсавае адзінства культуры на канкрэтным часавым прамежку ў непарыўнай сувязі з асаблівасцямі сацыяльнага развіцця дадзенага гістарычнага перыяду, сумарная характарыстыка ўласцівага эпосе ўнутранага адзінства, пячатка якога ляжыць на ўсім, што адбываецца ў дадзены перыяд.

Парадыгма сацыякультурнага развіцця грамадства пэўнай гістарычнай эпохі з'яўляецца фактарам, які дазваляе апасродкавана выявіць ступень уздзеяння культуры на любую чалавечую дзейнасць. Яна з'яўляецца адзінай складанай і дыферэнцыраванай сістэмай, якая ўключае ў сябе ўласцівы толькі ёй стыль мыслення, спосабы калектыўных дзеянняў і лад пачуццяў.

Не даводзіцца спрачацца з тым, што вызначальную ролю ў даследаванні парадыгмы сацыякультурнага развіцця грамадства таго ці іншага перыяду адыгрываюць сацыяльны і культурны бакі ў непасрэдным сваім узаемадзеянні і ўзаемаабумоўленасці, што дае магчымасць цэласнага аналізу культуры ў канкрэтна-гістарычны час. Прычым асноўным фактарам гэтай цэласнасці павінен выступаць не адзін сістэмны элемент культуры (навука, мастацтва, рэлігія, мараль, сацыяльныя адносіны), а сістэмаўтваральны элемент любой культуры, здольны ўпарадкаваць яе існаванне як цэлага і асобных элементаў у тым ліку. У дачыненні да неабходнасці выяўлення такога элемента мы цалкам падзяляем думку даследчыцы катэгорыі парадыгмы Н. Бакач, якая прапаноўвае ў якасці такога сістэмаўтваральнага ядра вылучыць сэнсавы складнік. Як слушна зазначыў філосаф-экзістэнцыяліст М. Мерло-Панці, улічваючы наша месцазнаходжанне ў гэтым свеце, мы прысуджаны да сэнсаў. Сапраўды, культура сістэматычна складаецца з сэнсаў, якія ў сваю чаргу абумоўліваюць і вызначаюць мысленне і ўчынкі людзей. Сам сэнс можна разумець як адносіны аднаго аб'екта да другога, дзе адным бокам выступае факт свядомасці, другім – або матэрыяльны аб'ект, або аб'ектывізацыя свядомасці ў выглядзе з'явы культуры. Менавіта дзякуючы сэнсам, выражаным праз мову і размеркаваным сярод розных сфераў сацыякультурнай рэальнасці, апошняя збіраецца ў адзінае цэлае і набывае цэласны вобраз. Успрымаючы культуру як сістэму сэнсаў, якія вызначаюць паводзіны і мысленне людзей, як вынік дзеяння законаў сэнсаўтварэння, мы падзяляем пазіцыю Н. Бакач [4], А. Пеліпенка [5] ды іншых даследчыкаў, якія настойваюць на тым, што менавіта праз сэнс неабходна разглядаць мастацтва, навуку, літаратуру, каштоўнасныя і жыццёвыя арыенціры чалавека.

Такім чынам, у аснове парадыгмы сацыякультурнага развіцця палягаюць спосабы аб'ектывацыі сэнсаў, што вызначаюць быццё людзей у сацыякультурнай рэальнасці. Самі сэнсы знаходзяць сваё выражэнне ў канкрэтных ідэях, тэндэнцыях, спосабах вырашэння жыццёвых задач, учынках, сацыяльных зрухах і арганізацыях. Па сутнасці, парадыгму сацыякультурнага развіцця грамадства можна акрэсліць як «тэкст» канкрэтнай культурнагістарычнай эпохі, які ўяўляе сабой сукупнасць сацыякультурных адзінак, аб'яднаных агульным культурным часам, агульным сэнсам, здольнасцю вырашаць канкрэтныя жыццёвыя задачы грамадства як суб'екта сацыякультурнай дзейнасці і асобных яго прадстаўнікоў. Сацыякультурная парадыгма актуалізуе тую або іншую традыцыю, задаючы тым самым на пэўным этапе гістарычнага развіцця культуры і грамадства вядучы спосаб быцця мовы і матэрыяльнага свету, а таксама канкрэтныя ўзоры чалавечай дзейнасці, аб'ектывуючы тым самым вызначальныя сэнсы эпохі.

Структурная характарыстыка культурнай парадыгмы. Сацыякультурная дынаміка беларускага грамадства XIX ст. абумовіла актыўную змену культурных парадыгм у сваіх межах, што было прадыктавана патрэбамі часу і супярэчлівым характарам дадзенага гістарычнага перыяду ў адносінах да беларускай культуры. Калі гаворка ідзе пра выяўленне сутнасці той ці іншай культурнай з'явы, паўстае пытанне пра яе структуру. Таму для паспяховага вылучэння і аналізу парадыгм беларускага культурнага развіцця XIX ст., што змянялі адна адну і разам з тым дастаткова працяглы час накладваліся адна на адну ў межах беларускай сацыякультурнай сітуацыі XIX ст., неабходна высветліць структурны змест дадзенай культуралагічнай катэгорыі. Культурная парадыгма ўяўляе сабой своеасаблівую «паняційную сетку», у якой закадаваны інтэлектуальны ўзровень, сістэма мыслення, эмацыйны стан, сістэма каштоўнасцей чалавека эпохі, сукупнасць спосабаў вырашэння жыццёва важных задач. Яна ўключае ў сябе разгорнутае ўяўленне пра іерархію сацыяльных сэнсаў, якія вызначаюць паводзіны і мысленне людзей. Паколькі навуковая супольнасць на сённяшні дзень валодае дастатковай колькасцю грунтоўных тэарэтычных напрацовак адносна кампанентнага складу феномена культурнай парадыгмы, мы паспрабавалі на іх аснове вылучыць яе асноўныя складнікі. Узяўшы за аснову структурную характарыстыку культурнай парадыгмы, прапанаваную Н. Бакач у працы «Культурная парадыгма як аб'ект сацыяльна-філасофскага аналізу» [4, с. 10–11], мы можам вылучыць наступныя складнікі дадзенага феномена:

Суб'ектны:

• суб'ект – творца і носьбіт культурнай парадыгмы (гэта канкрэтныя людзі, аб'яднаныя агульнай сацыякультурнай эпохай, адным часам, у якім яны здзяйсняюць сваю культуратворчую дзейнасць);

• падабенства жыцця, лёсу, культурнагістарычнай місіі дадзеных суб'ектаў, якія знаходзяць сваё выражэнне ў вядучым тыпе адносін падчас рашэння агульных змястоўных задач;

• «духоўныя лідары» эпохі, так званыя вялікія людзі свайго часу, працэс самаідэнтыфікацыі якіх ізаморфны такому працэсу ў дачыненні да ўсёй эпохі (гэта людзі, якія даюць эпосе магчымасць усведамлення сябе, даюць словы для саманазвы эпохі, фармулююць жыццёва важныя задачы, спосабы вырашэння якіх з'яўляюцца стрыжнем культурнай парадыгмы).

Светапоглядны:

• наяўнасць агульнай сацыякультурнай эмоцыі, агульнага жыццёвага настрою;

• самасвядомасць суб'екта культурнай парадыгмы, звязаная з усведамленнем сэнсу свайго сацыякультурнага існавання, яе светапоглядная аснова.

Каштоўнасны:

• асаблівая каштоўнасная іерархія, сістэма базавых каштоўнасцей для вырашэння жыццёвых задач суб'ектам культурнай парадыгмы.

Сімвалічны:

• агульны для ўсёй эпохі сімвалічны шэраг – набор кодаў, пароляў, ключавых словаў – агульны тып семіятычных адносін;

• парадыгмальныя тэксты, што выступаюць у якасці вядучага міфа эпохі;

• культурны герой эпохі – не столькі рэальны чалавек, колькі вобраз-ідэал, які выступае для эпохі ўзорам стылю жыцця.

Разгледжаны структурны змест катэгорыі культурнай парадыгмы дасць выдатную магчымасць экспліцыраваць распрацаваную структурную сетку на беларускую сацыякультурную сітуацыю абранага намі перыяда пачатку XIX ст. з мэтай выяўлення, сутнаснай характарыстыкі і параўнання тых культурных парадыгм, унутры якіх развівалася тагачаснае грамадства, а таксама дзеля высвятлення прычын парадыгмальных зрухаў і зменаў.

Стыль як механізм самаарганізацыі культурнай цэласнасці. Пачатак XIX ст. у гісторыі беларускай культуры выступае як надзвычай дынамічны ў сацыякультурным плане перыяд – перыяд актыўнай змены ідэйна-мастацкіх кірункаў у параўнанні з папярэдняй эпохай і час суіснавання розных стыляў, што абумоўлена зменай і накладваннем адна на адну культурных парадыгм. У дачыненні да дадзенай думкі цалкам мэтазгоднай падаецца неабходнасць суаднясення і размежавання паняццяў «культурная парадыгма» і «стыль». Цэласнасць той ці іншай

гістарычнай эпохі паўстае не як стылёвае маналітнае ўтварэнне, а як полістылёвая сістэма, дзе кожны стыль выступае ў якасці ўдзельніка ўнутрыкультурнага стылёвага дыялогу. Стылёвая панарама, такім чынам, адкрывае гістарычную сацыякультурную спецыфіку праяўлення адзінства каштоўнасных арыентацый.

Своеасаблівае раскрыццё культурнай парадыгмы гістарычнай эпохі адбываецца менавіта праз стыль. Культурная парадыгма актуалізуе тую ці іншую традыцыю, задаючы тым самым на пэўным этапе развіцця культуры вядучы спосаб бытавання мовы і матэрыяльнага свету, а таксама канкрэтныя ўзоры чалавечай дзейнасці (прадпісанні, нормы, рэгулятывы, спосабы паводзін і вырашэння жыццёва важных задач і г. д.), аб'ектывуючы такім чынам галоўныя сэнсы эпохі. Стыль жа, у сваю чаргу, выступае як спосаб выражэння гэтых узораў у канкрэтнай сферы чалавечай дзейнасці згодна з прадпісаннямі парадыгмы.

Галоўнае прызначэнне стылю ў культуры, паводле Е. Усцюговай, – быць механізмам самаарганізацыі культурнай цэласнасці і адначасова формай, спосабам самаідэнтыфікацыі суб'ектаў культуры [6, с. 39]. Па меркаванні Н. Бакач, «стыль» з'яўляецца менавіта тым паняццем, з дапамогай якога можна апісваць «культурную парадыгму» як феномен сацыякультурнай цэласнасці. Культурная парадыгма, згодна з меркаваннем даследчыцы, ёсць агульнастылёвае адзінства канкрэтнага сацыякультурнага часу, якое звязана з актуальнымі толькі для яго жыццёвымі задачамі і спосабамі іх вырашэння [4, с. 10].

У дачыненні да вышэйсказанага можна зрабіць выснову наконт таго, што, разглядаючы парадыгмы сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства пачатку XIX ст., мы будзем найперш улічваць полістылёвасць абранай культурнай эпохі і арыентавацца на разнастайнасць культурных стыляў як на сродак выяўлення сутнаснай адметнасці той ці іншай культурнай парадыгмы.

Асветніцкая парадыгма сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства пачатку XIX ст. Генетычна першая палова XIX ст. была звязана з папярэдняй эпохай, якая пэўным чынам намеціла накірунак далейшага сацыякультурнага развіцця Беларусі. Тагачасная беларуская культура развівалася ў перыяд важных гістарычных працэсаў. У выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай, якімі вызначылася ў гісторыі мяжа XVIII–XIX стст., спыніла сваё існаванне адна з буйнейшых дзяржаў Еўропы. Каля трох мільёнаў чалавек, якія пражывалі ў той час на тэрыторыі Беларусі, апынуліся ў складзе Расійскай імперыі. Гэтая падзея, безумоўна, з'яўляецца вызначальнай у сацыяльным жыцці XIX ст., фактычна яна выступае своеасаблівым фундаментам, злучальным элементам тагачаснага сацыякультурнага працэсу. Такім чынам, у сферы сацыяльна-палітычных адносін адбывалася ўмацаванне царскага абсалютысцкага рэжыму Расійскай імперыі на беларускіх землях, што адлюстроўвалася ва ўзмацненні русіфікатарскай палітыкі (русіфікацыя адміністрацыі, землеўладання, адукацыі), ліквідацыі ўніяцтва, адмене правамоцнасці Статута ВКЛ 1588 г., устанаўленні жорсткага паліцэйска-бюракратычнага кантролю ў розных сферах – такімі былі асноўныя фактары, якія вызначалі характар грамадскага жыцця. Безумоўна, акрэслены пералік сацыяльных чыннікаў не мог не ўплываць у той ці іншай ступені на культурную парадыгму таго часу. Таму канец XVIII – пачатак XIX ст. можна лічыць перыядам паступовай змены парадыгмаў сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства, што яскравым чынам адлюстравалася ў зменах ідэйна-мастацкіх накірункаў у параўнанні з папярэдняй эпохай (пераход ад асветніцкай да рамантычнай парадыгмы).

Асветніцтва – агульнаеўрапейскі і сацыяльны культурны рух XVIII ст., накіраваны на перабудову ўсіх сфер грамадскага жыцця на аснове абстрактна сканструяваных прынцыпаў розуму. Асветніцкая філасофія грунтавалася на наступных прынцыпах: рацыяналізму – абвяшчэнне розуму субстанцыянальнай асновай быцця, вырашальным фактарам у працэсе пазнання і пераўтварэння прыроды чалавека і грамадства, сацыяльнага аптымізму – вера ў прагрэс навукі і грамадства, у наяўнасць адзіных мэтаў гістарычнага развіцця. На землях Беларусі, як і ў цэлым Рэчы Паспалітай, назіраецца запозненасць працэсу станаўлення і развіцця

асветніцкай філасофіі ў параўнанні з іншымі еўрапейскімі краінамі. Гэта тлумачылася адставаннем сацыяльна-эканамічнага развіцця Рэчы Паспалітай ў еўрапейскім кантэксце. Позняе Асветніцтва ахоплівае перыяд 1800–1820-х гг. – адбываецца трансфармацыя асветніцай філасофскай думкі пад уплывам агульнаеўрапейскага крызісу асветніцкай парадыгмы і з'яўлення постасветніцкіх і контрасветніцкіх ідэй. Такім чынам, да спецыфічных рыс філасофіі асветніцтва на тэрыторыі Беларусі адносяцца: рэцэптыўны характар у адносінах да заходнееўрапейскай асветніцкай філасофіі (асветніцкія творы на тэрыторыі Беларусі ў значнай ступені ўяўляюць сабой перайманне заходнееўрапейскіх ідэй), кампраміснасць і памяркоўнасць у крытыцы сацыяльнай рэчаіснасці і традыцыйнага рэлігійнага светапогляду [7, с. 51–55].

Нягледзячы на тое, што ў першыя дзесяцігоддзі XIX ст. у свядомасці суб'ектаў беларускай культуры адбываўся паступовы адыход ад эстэтыкі і ідэйнай сутнасці класіцызму, асветніцкая парадыгма сацыякультурнага развіцця грамадства тым не менш працягвала адыгрываць вызначальную ролю ў тагачаснай беларускай культуры. У такіх надзвычай неспрыяльных абставінах сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту асветніцкія ідэі набылі характар актуальных і захавалі сваю значнасць. З усяго вышэйакрэсленага вынікае, што пачатак XIX ст. у беларускай культуры характарызуецца цеснай сувяззю з папярэдняй эпохай, што выражаецца ў працягу існавання асветніцкай парадыгмы сацыякультурнага развіцця грамадства.

Вызначальным у структурным складзе феномена культурнай парадыгмы развіцця грамадства выступае светапоглядны складнік, паколькі менавіта ён адлюстроўвае сутнаснае напаўненне дадзенай катэгорыі. Духоўна-культурная сітуацыя на Беларусі у пачатку XIX ст. характарызуецца працягам існавання і развіцця асветніцкіх ідэй у сацыякультурным працэсе, сярод якіх дамінантай выступае прыярытэт асветы, навукі і розуму, а адсюль – услаўленне чалавека як носьбіта пэўных разумовых і маральных якасцей незалежна ад яго паходжання. Менавіта імкненне да разумовага развіцця і ўдасканалення, нягледзячы на цяжкасці ў сэнсе абмежаванасці самастойнасці дзяржаўнага існавання, былі стымулам у змаганні і барацьбе за нацыянальнае самавызначэнне, у пераадоленні комплексу непаўнавартасці, у спазнанні і вывучэнні ўласнай адметнасці, якая цалкам адмаўлялася ў тагачасных гістарычных варунках.

Светапоглядная аснова асветніцкай парадыгмы атрымала сваю практычную рэалізацыю. У сувязі з гэтым удалым прыкладам выступае дзейнасць у межах Віленскага ўніверсітэта тайных студэнцкіх таварыстваў філаматаў і філарэтаў, прамяністых, якая была накіравана як на разумовае ўдасканаленне яе членаў, так і на значныя поспехі ў галіне мастацкага і навуковага даследавання феномена беларускай культуры.

Дадзеная светапоглядная аснова асветніцкай парадыгмы развіцця беларускага грамадства пачатку XIX ст. пэўным чынам вызначае наступны структурны элемент дадзенага феномена – суб'ектны. Суб'ектны складнік асветніцкай культурнай парадыгмы прадстаўлены творцамі і носьбітамі культурнай парадыгмы, аб'яднанымі агульнай эпохай. Перш-наперш іх вылучае падабенства лёсу і культурна-гістарычнай місіі, выражанай непасрэдна ў культуратворчай дзейнасці і падабенстве спосабаў рэфлексавання і вырашэння агульных парадыгмальна значных задач. Яскравымі прадстаўнікамі асветніцкай культурнай парадыгмы з'яўляюцца члены згаданых вышэй тайных студэнцкіх таварыстваў філаматаў (В. Яжоўскі, В. Мілеўскі, Я. Чачот, А. Міцкевіч, Т. Зан, І. Дамейка), філарэтаў, прамяністых. Аднак, нельга не пагадзіцца з І. Бабковым, які сцвярджае, што філаматы знаходзяць сябе ўжо на памежжы Асветніцтва і Рамантызму. У дачыненні да іх можна казаць нават не пра таварыства, а пра цэлую генерацыю дробнай шляхты, якая «не ўбачыла» сябе ў асветніцкім люстэрку і пачала актыўна шукаць новыя шляхі культурнай, сацыяльнай і палітычнай самарэалізацыі [8]. Таму варта ўлічыць, што вышэйпералічаныя суб'екты культуры знаходзяцца на памежжы асветніцкай і рамантычнай парадыгм сацыякультурнага развіцця грамадства.

Аб'яднаныя нацыянальна-асветніцкай мэтай, якая была запатрабавана ў тагачасных культурна-гістарычных абставінах, прадстаўнікі асветніцкай парадыгмы дзейнічалі ў межах адной праграмы: большасць культуратворчых высілкаў была накіравана на разумовае самаўдасканаленне асобы на карысць грамадства з мэтай дзяржаўнага адраджэння былой самастойнасці, а таксама на навуковае даследаванне беларускай культуры і выяўленне яе адметнасцей у параўнанні з суседнімі.

Да суб'ектаў культурнай парадыгмы можна аднесці таксама і «духоўных лідараў» эпохі, рэальных людзей, якія зрабілі важкі ўнёсак у фармуляванне і вырашэнне жыццёва важных задач. Калі для асветніцкай культурнай парадыгмы вызначальнай дамінантай было поруч з разумовым грамадзянскае станаўленне асобы, то адмысловым узорам такога станаўлення суб'ектаў культуры выступае постаць Т. Касцюшкі, які ў свой час здолеў скансалідаваць народ на вызваленчую барацьбу, тым самым распачаўшы шырокі грамадскі рух, нацыянальна-вызваленчую барацьбу, з якой пачалася ўся гісторыя культуры на працягу XIX ст.

Безумоўна, асноўнымі прадуктамі культуратворчай дзейнасці суб'ектаў асветніцкай культурнай парадыгмы (як, прынамсі, і любой іншай) выступаюць мастацкая творчасць і прадукты непасрэднай навукова-даследчыцкай працы, што падкрэслівае адзінства вядучага тыпу дзейнасці падчас вырашэння агульных змястоўных задач, якія выступаюць стрыжнем усёй культурнай парадыгмы. Эстэтыка і мастацкая культура класіцызму ў Беларусі сфарміраваліся ў XVIII стагоддзі, працягвалі развівацца і ў першай палове XIX ст. Менавіта гэты стылёвы накірунак, мастацкі метад здолеў адлюстраваць асноўныя сутнасныя адметнасці асветніцкай парадыгмы: у паказе грамадскага быцця, якое вызначае каштоўнасць і змест пэўнай асобы, у класіцыстычным творы цэніцца ўпарадкаванасць, унармаванасць. Нарматыўнасць грамадскіх ідэалаў у класіцызме адпавядае нарматыўнай эстэтыцы творчасці, дзе павінны панаваць норма, узор, арыентацыя на кананічныя сюжэты, рацыяналістычны погляд на мастацкую творчасць, паводле якога можна спасцігнуць сакрэты паэзіі, музыкі, жывапісу, тэатра шляхам вывучкі [9, с. 14]. Таму да суб'ектаў асветніцкай культурнай парадыгмы варта аднесці і прадстаўнікоў класіцыстычнай традыцыі ў мастацкай творчасці, якія так ці інакш у сваіх творах фармальна і змястоўна адлюстроўвалі ідэйную сутнасць дадзенай парадыгмы. Асноўныя рысы класіцызму (абагульненасць вобраза, зададзенасць ідэі, арыентацыя на гарманічную закончанасць і антычныя ўзоры) уласцівы шэрагу суб'ектаў разглядаемай культурнай парадыгмы: пісьменнікам, якія жылі на Беларусі, але пісалі на польскай (А. Нарушэвіч, Ю. Нямцэвіч, Т. Глінская), рускай (І. Сакольскі), лацінскай (М. Карыцкі), а таксама беларускай (невялікая колькасць узораў класіцыстычных вершаў у Я. Чачота, Я. Баршчэўскага) мовах. У выяўленчым мастацтве традыцыі класіцызму развівалі І. Аляшкевіч у сваіх партрэтах, Ф. Смуглевіч, яны ў сваю чаргу паўплывалі на раннюю творчасць В. Ваньковіча. Асветніцкая філасофія пачатку XIX ст. дэмакратызавала позні класіцызм на Беларусі, Літве і Польшчы, наблізіла яго да айчынных мастацкіх традыцый. Мастацтва выконвала падкрэслена сацыяльную функцыю, адыгрывала значную ролю ў грамадскім і маральным выхаванні асобы.

Калі звярнуцца да разгляду каштоўнаснага складніка асветніцкай парадыгмы XIX ст., можна сказаць, што іерархію каштоўнасцей узначальваюць каштоўнасці грамадскага характару: розум, грамадзянскі абавязак, фізічная і маральная праца, самаўдасканаленне, дабрачыннасць, грамадская супольнасць, дзяржава, свабода, роўнасць, маральнасць.

Нягледзячы на захаванасць рэштак асветніцкай парадыгмы ў мастацкай творчасці і сацыяльным жыцці на пачатку XIX ст., ва ўсведамленні дзеячаў культуры першых дзесяцігоддзяў дадзенага перыяду адбываецца паступовы адыход ад эстэтыкі класіцызму, які ляжаў у аснове асветніцкай ідэалогіі. Менавіта ў гэты час назіраецца паступовая змена парадыгм сацыякультурнага развіцця грамадства, што было выклікана патрэбамі культурнагістарычнага развіцця, якія ў сваю чаргу

былі абумоўлены супярэчнасцямі рознага характару.

Рамантычная парадыгма развіцця беларускай культуры пачатку XIX ст. Для паспяховага разумення прычын і характару змен сацыякультурных парадыгм, што назіраюцца на працягу ўсёй айчыннай гісторыі, неабходна ўважліва прааналізаваць характэрныя для пераломных момантаў гісторыі станы сацыякультурнай непаўнаты, грамадска-гістарычнай нестабільнасці, няўстойлівасці, неадпаведнасці сацыяльных прадметаў і культурных значэнняў, што здольны нарадзіць (і ў большасці выпадкаў нараджаюць) глыбокія і часам невырашальныя супярэчнасці. Менавіта дадзеныя сацыякультурныя супярэчнасці і выступаюць у якасці рухаючых прычын культурна-гістарычнага развіцця. Шматлікія з такіх сацыякультурных неадпаведнасцей узнікаюць у выніку «накладвання» адзін на аднаго двух або некалькіх гістарычных этапаў, супярэчлівага суіснавання ў часе і прасторы сацыяльных і культурных з'яваў, якія генетычна ўзыходзяць да розных перыядаў і фазаў развіцця культуры і грамадства.

Безумоўна, не выпадае спрачацца з тым, што на пачатку XIX ст. у гісторыі айчыннай культуры ясрава прасочваецца момант падобнага напластавання менавіта не самога этапа (паколькі эпоха Асветніцтва завяршылася ў XVIII ст.), а ідэйнага зместу (асветніцкія ідэі прысутнічаюць у сацыякультурным развіцці грамадства на пачатку XIX ст.), які пачынае не адпавядаць асаблівасцям сацыяльнага развіцця на дадзеным этапе. Духоўна-культурная сітуацыя на Беларусі на пачатку XIX ст. не вельмі спрыяла развіццю класіцызму з яго ідэалам розуму, які, як высветлілася, не з'яўляецца апошняй вырашальнай інстанцыяй, паколькі ўжо з канца папярэдняга стагоддзя гістарычныя і сацыяльныя варункі прывялі да заняпаду дзяржаўнасці ва ўмовах сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту з боку суседняй імперыі, што не магло не прывесці ў наступны перыяд да змены каштоўнасна-сэнсавых сістэм і стылёвых прынцыпаў культуры (або сацыякультурнай парадыгмы).

Вядучым стылем розных форм духоўнай культуры пачатку XIX ст. становіцца рамантызм. Змест эпохі значна больш разнастайны і складаны, чым тыя канатацыі, якія змяшчаюцца ў назве. Рамантызм можа разглядацца і аналізавацца як гісторыка-культурная эпоха, як літаратурны (мастацкі) кірунак (стыль) і як інтэлектуальная фармацыя. Спачатку рамантызм афармляецца як стыль у мастацкай культуры, пасля ахоплівае філасофію і грамадска-палітычную думку.

Як вядома, менавіта ў пераломныя моманты гісторыі выкрываюцца ўсе супярэчнасці сацыякультурнага развіцця грамадства з усімі асобнымі момантамі, што ў сваю чаргу цалкам заканамерна прыводзіць да адкрыцця новых перспектыў і накірункаў у гэтым развіцці. Менавіта ў дадзеных умовах і нараджаецца новая рамантычная эпоха, якая здолела пазбавіцца жыццёвых і творчых канонаў, навязаных папярэднім перыядам.

Агульнапрынята лічыць выкрышталізоўванне феномена рамантызму заканамернай з'явай, звязанай найперш з інтэлектуальнай рэакцыяй на ідэалогію Асветніцтва, крытыку і адмаўленне асноўных яе палажэнняў, якія нібыта перасталі адпавядаць рэчаіснасці і спрыяць паспяховаму вырашэнню лёсавызначальных задач. У гэтым бачыцца асноўная супярэчнасць, якая паслужыла штуршком да змены сацыякультурных парадыгм у гісторыі айчыннай культуры. Тым не менш, у дачыненні да беларускай культуры папярэдняе сцверджанне мае свае нацыянальныя адметнасці, якія заключаюцца ў сувязі беларускага рамантызму з ідэалогіяй асветніцтва, а таксама ў адсутнасці такога непрымірымага антаганізму рамантызму з класіцызмам як праявай асветніцкай парадыгмы, паколькі класіцызм не выкрышталізаваўся ў свой час у асобную эпоху ў развіцці беларускай культуры, а значыць не было чаго «звяргаць», а паколькі ранні беларускі рамантызм не быў завершанай плынню ў культуры, ён спалучаў у сабе рысы шляхецкага асветніцтва, дыдактызму з характэрнай для рамантыкаў арыентацыяй на духоўныя каштоўнасці народа [10, с. 149]. У творчасці Л. Бароўскага, Я. Славацкага намячаецца сінтэз асветніцкага і рамантычнага светапоглядаў, якія развілі далей Я. Чачот, Т. Зан. Найбольш тыповай фігурай ранняга беларускага рамантызму выступае творчая асоба Я. Чачота, для паэзіі якога характэрны аднача-

сова асветніцкі рацыяналізм і дыдактызм і разам з тым імкненне паўплываць на духоўны стан чытача, выклікаць перажыванні, што сведчыць пра наяўнасць выражаных прыкмет сентыменталізму і рамантычнай ідэалізацыі.

Тым не менш, рамантызм, як форма адлюстравання рамантычнай парадыгмы сацыякультунага развіцця грамадства і класіцызм як форма адлюстравання асветнікай парадыгмы, увасобленыя ў творчасці суб'ектаў культуры, належаць да альтэрнатыўных ліній развіцця культуры: рамантызм упісваецца ў «ірацыянальна-духоўную» традыцыю. Яна накіравана на адлюстраванне ў мастацкай творчасці духоўнага абсалюта і космасу [11, с. 65]. Класіцызм жа прадстаўляе іншую, супрацьлеглую першай «нарматыўна-рацыяналісцкую» лінію культурнага развіцця.

Для карціны свету суб'ектаў рамантычнай парадыгмы сацыякультурнага развіцця грамадства разглядаемага перыяду характэрны так званы дуалізм у дачыненні да ўспрыняцця рэчаіснасці, праз прызму якога ўспрымаецца, асэнсоўваецца і ацэньваецца рэчаіснасць. Вылучаюцца дзве сферы рэчаіснасці: эмпірычная і духоўная, якія знаходзяцца ў складаных адносінах паміж сабой. Эмпірычная рэчаіснасць пазнаецца з дапамогай пачуццяў і розуму, духоўная – шляхам інтуіцыі. Як тэарэтыкі, так і практыкі рамантычнай плыні важкі акцэнт рабілі менавіта на інтуіцыі як асноўным сродку спасціжэння ўсіх сфер існавання. Асобная свядомасць асобнага чалавека, згодна з іх меркаваннем, не спраўляецца з загадкамі існавання і адмаўляецца ад спробаў рацыянальнага ўсведамлення сутнасці з'яў, што ў выніку прыводзіць да культу ірацыянальнасці, інтуіцыі. Светапогляд суб'екта рамантычнай парадыгмы фактычна валодае дзвюма ісцінамі: рацыянальна ўсведамляемай бачнасцю і інтуітыўна набытым прадчуваннем. Гэта вядзе да магчымасці адначасова і містычнага, і рэальнага тлумачэння быцця.

Акрамя таго, да светапоглядных характарыстык рамантычнай парадыгмы можна аднесці імкненне да ідэалізацыі жыцця. Ідэалы – важкія элементы светапогляду, якія поруч з ідэямі, канцэптуальнымі вобразамі ствараюць пэўную карціну свету і чалавека. Арыентуючыся на ідэалы, чалавек вызначае мэты і задачы жыцця, практычнага пераўтварэння свету і сябе. Найперш гэта назіраецца праз такую рамантычную дамінанту, як супрацьпастаўленне рэальнага і ўяўнага свету. Рэчаіснасць з яе ўтылітарнасцю і бездухоўнасцю адмаўляецца прадстаўнікамі рамантызму, замест яе сцвярджэнне набывае ўяўны свет, «іншасвет», ідэальны свет. Уцёкі ад рэальнасці ў свет уяўленняў цесна звязаны з такой уласцівасцю чалавечага духу, як пачуццё бясконцага, якое па сутнасці з'яўляецца першакрыніцай рамантычнага светаадчування, што абумовіла такую рысу рамантычнага мастацтва, як «імкненне канечнага да бясконцага». Бясконцасць у рамантычнай культурнай парадыгме атаясамліваецца з вечнасцю, вечным звышнатуральным быццём (Богам, абсалютам, тым, што па-за часам). Эпоху рамантызму можна ўвогуле азначыць як эпоху крайняга ідэалізму, падсвядомай цягі яе прадстаўнікоў да свету ідэалаў і спробаў чалавека пераўтварыць зямное жыццё адпаведна з гэтымі ідэаламі.

Адной са спецыфічных сутнасных характарыстык рамантычнай парадыгмы развіцця грамадства і культуры, якая, прынамсі, выразна вылучае яе сярод астатніх, з'яўляецца менавіта адмысловы аксіялагічны комплекс – сукупнасць ідэалаў, каштоўнасцей і каштоўнасных арыентацый. Вышэйадзначаныя светапоглядныя асаблівасці рамантычнай парадыгмы пэўным чынам абумовілі аксіялагічны складнік рамантызму. Рамантычная сістэма каштоўнасцей спалучае ўніверсальныя светапоглядныя ідэі (прыярытэт духоўна-ідэальнага над матэрыяльна-прыземленым, супрацьпастаўленне мары і явы, пошукі ідэалу ў мінулым ці будучыні) і нацыянальна адметныя каштоўнасці, якія перадаюць асаблівасці светаўспрымання народа. Рэфлексійная дзейнасць прадстаўнікоў рамантызму, выяўленая ў іх літаратурнай творчасці праз духоўны ідэал, сукупнасць каштоўнасцей і каштоўнасных арыентацый, выразна сарыентавана на сцверджанне маральна-этычных асноў ідэальнага жыцця, пра што сведчыць каштоўнаснае асэнсаванне такіх катэгорый, як жыццё, праца, Радзіма, мінуўшчына, Бог, прырода, любоў,

прыгажосць і дабрачыннасць. Менавіта рамантыкі адкрылі прыгажосць і вартасць нацыянальных духоўных каштоўнасцей. Многія духоўныя аспекты выяўленых аксіялагем сугучны з сутнаснымі рысамі рамантычнай ідэалогіі, якая праяўляецца ў імкненні да ідэалізацыі, арыентацыі на звышпачуццёвы пачатак, дамінацыі вышэйшых каштоўнасцей і значэнняў перад матэрыяльнымі задавальненнямі.

Поруч з каштоўнасным складнікам рамантычнай парадыгмы сацыякультурнага развіцця грамадства знаходзіцца сімвалічны, які прадстаўлены агульным для эпохі наборам культурных кодаў, пароляў, ключавых словаў. Варта адзначыць, што рамантызм у гэтым дачыненні выступае як адметны ідэйна-мастацкі накірунак, паколькі сімвалічны шэраг у межах рамантычнай парадыгмы выступае не проста ў якасці сродку выразнасці, але як неабходны фактар спасціжэння і тлумачэння рэчаіснасці і існавання чалавека ў ёй. Зварот у культурных тэкстах да фантастыкі, міфалагічных матываў і вобразаў, насычаная сімвалізацыя ў чарговы раз падкрэслівала непрымірымасць з рэальным светам, што дамінавала ў свядомасці прадстаўнікоў рамантызму, а таксама іх імкненне адмежавацца ад яго і існаваць у лепшым за сапраўдны свеце мроі. Таму зусім невыпадкова, што ў сваіх пошукаах выйсця прадстаўнікі рамантычнай парадыгмы ў галіне мастацтва часта звярталіся да народнай творчасці ў шырокім сэнсе слова – да фальклору, этнаграфіі, народнай музыкі, якія ў сваю чаргу і сілкавалі мастацкія творы багатай сімволікай. Рамантыкаў цікавілі менавіта першасныя формы пазнання свету, міфалагізацыя і ў цэлым народна-паэтычны погляд на свет, згодна з якім усё існае мае жывую душу, з якой чалавек уступае ў пэўныя сувязі, узаемадзеянне. Увогуле фальклор варта лічыць не проста народнай творчасцю, а народнай культурай, у якой акумуляваны традыцыі, звычаі, спосабы і формы светаўспрымання. Таму менавіта фальклорныя творы сталі парадыгмальнымі тэкстамі эпохі, якія не толькі забяспечвалі суб'ектаў мастацкай творчасці вобразамі і сюжэтамі, а таксама безліччу сімвалаў, на іх падставе таксама фарміраваўся вядучы міф эпохі.

Агульнапрынята лічыць, што менавіта эпоха рамантызму з'яўляецца пачаткам станаўлення нацыі і нацыянальнай культуры (прынамсі, беларускай). Адной са складовых частак дадзенага працэсу было стварэнне нацыянальнага міфа. Складваўся своеасаблівы культурны код, у якім замацоўваліся нацыянальныя каштоўнасці, стэрэатыпы, паколькі адной з базавых сутнасных характарыстык рамантычнай культурнай парадыгмы была ідэалізацыя гістарычнага мінулага, абумоўленая вядучай роляй прынцыпу гістарызму ў рамантычнай традыцыі, то ядром вядучага нацыянальнага міфа было ідэалізаванае ўяўленне аб магутнай, старажытнай, вольнай Літве – Вялікім Княстве Літоўскім, Рускім і Жамойцкім. Ідэалізаваны вобраз гістарычнай Літвы выпрацоўвалі ў сваіх творах філарэты і філаматы, найперш А. Міцкевіч, Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, М. Кулеша і іншыя. Не знаходзячы апоры ў сучаснасці, разрываючы з ёй натуральныя сувязі з гэтай прычыны, прадстаўнікі рамантычнай парадыгмы ідэалізавалі мінулыя часы, імкнучыся пераўтварыць рэчаіснасць на ўзор мінуўшчыны.

Акрамя ідэалізацыі мінуўшчыны і зараджэння нацыянальнага міфа, эпоха рамантызму стварыла абсалютна новы тып культурнага героя. Беларуская рамантычная традыцыя ў гэтым плане амаль не адрозніваецца ад еўрапейскай: ідэалам, своеасаблівым узорам у светаўспрыманні і ладзе жыцця выступае выключная ў сваёй індывідуальнасці асоба («бясконцы індывідуум», па вызначэнні Ф. Шлегеля), свабодная асоба, якая жыве не розумам, а найперш пачуццямі, фантазіяй, інтуіцыяй. Як ужо было адзначана вышэй, культурны герой ёсць не абавязкова рэальная асоба. Адметнасцю рамантычнай парадыгмы XIX ст. з'яўляецца імкненне акрэсліць у сваіх межах вобраз ідэальнага чалавека, сапраўднасць, ісціннасць быцця якога заключаецца ў існаванні на перакрыжаванні розных прасторавых і часавых светаў, злучанасці мінулага, цяперашняга і будучыні і праяўленні сябе ў свабодзе выбару асобы, пастаянным руху і росце яе духоўнай існасці.

Да культурных герояў рамантычнай парадыгмы можна аднесці рэальных людзей,

якія зрабілі важкі ўнёсак у фармуляванне і вырашэнне жыццёва важных задач. Калі для рамантычнай культурнай парадыгмы вызначальнай дамінантай было поруч з духоўным нацыянальнае станаўленне асобы, то яскравым прадстаўніком такога станаўлення суб'ектаў культуры выступае постаць Т. Касцюшкі, які ў свой час здолеў скансалідаваць народ на вызваленчую барацьбу, тым самым распачаўшы шырокі грамадскі рух, нацыянальна-вызваленчую барацьбу, з якой была звязана уся гісторыя культуры на працягу XIX ст. Асоба Т. Касцюшкі атрымала мастацкае пераасэнсаванне ў многіх культурных тэкстах тагачасных суб'ектаў мастацкай творчасці (А. Міцкевіч, Я. Дамель).

У межах беларуска-польскай рамантычнай парадыгмы сацыякультурнага развіцця сярод культурных герояў можна выдзеліць Конрада Валенрода, пана Тадэвуша з аднайменных паэм А. Міцкевіча, які не толькі паводле імя, але і паводле поглядаў і перакананняў выглядае прадаўжальнікам справы Т. Касцюшкі. Тадэвуш ідзе ў войска, каб здабываць волю для Бацькаўшчыны са зброяй у руках. Асоба А. Міцкевіча, яго жыццёвы і творчы шлях, багаты на выпрабавальныя падзеі (яго супрацьстаянне з пануючай сістэмай і змаганне за адраджэнне былой магутнасці Радзімы), як і большасці творчых прадстаўнікоў рамантычнай парадыгмы, выступае яскравым прыкладам культурнага героя, асуджанага на выгнанне праз свае перакананні. Менавіта вобраз А. Міцкевіча як рамантычна неўтаймаванай асобы знайшоў сваё выдатнае ўвасабленне ў творы В. Ваньковіча «Міцкевіч на скале Аю-Даг», а таксама ў вершах Я. Чачота.

З гэтага вынікае, што ў асноўным абагульнены тып ідэальнай асобы адлюстраваны ў парадыгмальных тэкстах, якія прадстаўлены мастацкай спадчынай суб'ектаў рамантычнай культурнай парадыгмы, якая ў сваю чаргу прадстаўлена разнастайнымі відамі мастацтва. Да суб'ектаў адзначанай культурнай парадыгмы варта аднесці прадстаўнікоў рамантычнай традыцыі ў мастацкай творчасці, якія так ці інакш у сваіх творах адлюстроўвалі ідэйную сутнасць дадзенай парадыгмы. У беларуска-польскім літаратурным працэсе рысы рамантызму ў спалучэнні з традыцыямі класіцызму і сентыменталізму выявіліся ў першай палове XIX ст. у творчасці А. Міцкевіча, Я. Баршчэўскага, Я. Чачота, В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Рыпінскага, У. Сыракомлі, А. Вярыгі-Дарэўскага, В. Каратынскага.

У сферы выяўленчага мастацтва рамантычная культурная парадыгма ўвасобілася ў творчасці жывапісцаў Я. Дамеля («Вызваленне Касцюшкі з няволі», «Аўтапартрэт», «Партрэт А. Гюнтэра»), В. Ваньковіча («Адам Міцкевіч на скале Аю-Даг»), Я. Сухадольскага, В. Дмахоўскага, І. Хруцкага, М. Андрыёлі, М. Кулешы. У музычным мастацтве ў якасці суб'ектаў рамантычнай парадыгмы выступаюць С. Манюшка, К. Ельскі, А. Меладоўскі.

Заключэнне. Такім чынам, пачатак XIX ст. у гісторыі беларускай культуры – неадназначны і шматаспектны ў сваёй аснове перыяд сацыякультурнага развіцця, які характарызуецца надзвычайнай ускладненасцю сацыяльнай і культурнай сітуацыі і ў той жа час адыгрывае вызначальную ролю ў культуратворчым працэсе. Нягледзячы на захаванасць рэштак асветніцкай парадыгмы ў мастацкай творчасці і сацыяльным жыцці беларусаў на пачатку XIX ст., яна не з'яўлялася дамінуючай у дадзены перыяд: ва ўсведамленні дзеячаў культуры першых дзесяцігоддзяў XIX ст. адбываецца паступовы адыход ад эстэтыкі класіцызму, які ляжаў у аснове асветніцкай ідэалогіі. Менавіта ў гэты час назіраецца паступовая змена парадыгм сацыякультурнага развіцця грамадства з асветніцкай на рамантычную, што было выклікана патрэбамі культурна-гістарычнага развіцця, якія ў сваю чаргу былі абумоўлены сацыяльнымі супярэчнасцямі. Адметнасцю сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства ў пачатку XIX ст. была невыразнасць, стушаванасць межаў паміж рознымі з'явамі не толькі эстэтычнага, але і мастацкага, ідэйнага характару, у той час назіраецца своеасаблівае суіснаванне, накладванне адзін на аднаго сацыяльных і культурных фактараў розных парадыгмальных накірункаў: адначасовае развіццё некалькіх плыняў, іх узаемасувязь, як, напрыклад, узаемасувязь рамантызму з ідэалогіяй класіцызму, што знайшло сваё адлюстраванне ў парадыгмальных тэкстах суб'ектаў культуры. Некаторыя вынікі праведзенага даследавання могуць атрымаць практычнае ўкараненне

ў вучэбных курсах гуманітарных («Беларуская літаратура», «Мастацкая культура Беларусі») і культуралагічных («Тэорыя і гісторыя культуры», «Гісторыя беларускай культуры XIX ст.») дысцыплін.

ЛІТАРАТУРА

1. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: «Петрополис», 1996. – 415 с.

2. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб.», 1994. – 758 с.

3. Кун, Т. Структура научных революций / Т. Кун. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.

4. Бакач, Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Н. Б. Бакач. – Волгоград, 1998. – 24 с.

5. Петроченко, Н. В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства: автореф. дис. ... д-ра культурологии / Н. В. Петроченко. – Кемерово, 2005 – 23 с.

6. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 260 с.

7. Бортнік, А. І. Філасофская і грамадска-палітычная думка Беларусі: вучэб.-метад. дапаможнік / І. А. Бортнік. – Наваполацк: ПДУ, 2010. – 118 с.

8. Бабкоў, І. Фрагменты гісторыі беларускага мыслення. Позняе Асветніцтва як эпоха думкі. – рэжым доступу: http: // bk.baj.by/lekcyji/litaratura/babkou01-8.htm- [электронны рэсурс]. – дата доступу: 12 чэрвеня 2012.

9. Конан, У. М. Беларуская эстэтыка і мастацкая культура гістарычнай традыцыі і сучаснасць / У. М. Конан. – Мінск: Праўленне таварыства «Веды», 1988. – 23 с.

10. Дорошевич, Э. К. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии / Э. К. Дорошевич, В. М. Конон. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.

11. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М.: Гардарики, 2005. – 320 с.

Паступіў у рэдакцыю 03.12.2012 г.

УДК 3983:94(476)(=161.3)

Да праблемы гістарычнай семантыкі культу плоднасці ў старажытнай Беларусі

Вуглік І. Р.
Прыватная ўстанова адукацыі «Інстытут сучасных ведаў імя А. М. Шырокава», Мінск

У артыкуле разглядаюцца вытокі асноўных кампанентаў значных для беларускай традыцыйнай духоўнай культуры свят дажынак і першага выгану статку (св. Юр'я). За пункт адліку бярэцца апісаны антычнымі аўтарамі – Герадотам, Паўсаніем – звычай перадачы дароў ад гіпербарэйцаў на поўначы Еўропы ў храм Апалона на выспе Дэлас. Прадстаўленыя дадзеныя дазваляюць меркаваць аб тым, што ў этнасаў, праз якія перадаваліся дары, існаваў культ баства, тыпалагічна падобнага да Апалона, звязанага з сонцам, ураджаем, яго сімваламі – саломай, снапом, а таксама воўкам. Ёсць падставы сцвярджаць, што перадача дароў праходзіла і праз беларускія землі. Этнаграфічныя, фальклорныя крыніцы дазваляюць выказаць меркаванне аб тым, што гэта баство на Беларусі было прадстаўлена Ярылам (у пазнейшай мадыфікацыі – Юр'я). Аб гэтым сведчыць сувязь баства з ураджаем, сонцам, воўкам, а таксама ваяўнічыя інтэнцыі. Асобнае святкаванне Юр'еўскага свята і дажынак можа тлумачыцца гістарычнай дэфармацыяй.

Ключавыя словы: *традыцыйная духоўная культура беларусаў, каляндарная абраднасць, міфалогія, культ плоднасці, культ сонца, працэсы міжкультурнай інтэграцыі.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 109-114)

Problem in ancient Belarusian historical semantics of the fertility cult

Vuhlik I. R.
Private owned educational establishment «Institute of Modern Knowledge named after A. M. Shirokova», Minsk

The article deals with the origin of the major components essential for the traditional spiritual culture of Dazhynki holidays and first grazing. The origins go back to the rites, described by ancient writers Herodotus, Pausanias, the custom of transfering gifts from the Hyperboreans, living in the north of Europe, into the temple of Apollo on the island of Delos. Available materials allow us to make the assumption that people, through which gifts were passed, worshiped deities, typologically similar to Apollo. This deity was associated with the sun, harvesting, its symbols – the straw, the sheaf, and the wolf. There are grounds to believe that the transfer took place through Belarusian land as well. Ethnographic and folklore sources make it possible to suggest that this deity was Yarylo in Belarus (in later versions – St. Yuri). This is evidenced by its association with the harvest, the sun, the wolf, and belligerence. Special celebration of the holiday of St.Yuri as well as Dazhynki can be explained by historical deformation.

Key words: *traditional spiritual culture of Belarusians, calendar dressing mythology fertilitycult, the cult of the sun, processes of crosscultural integration.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 109-114)

Значнае месца ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў займаюць звычаі і рытуалы, звязаныя з стымуляваннем плоднасці, культам пладоў ураджаю. Асноўная функцыянальная спецыфіка беларускіх язычніцкіх багоў і адаптаваных да традыцыйнай культуры хрысціянскіх персанажаў вызначаецца іх сувяззю з плоднасцю [1, с. 46, 63, 64]. Сярод разнастайнай абраднасці, прысвечанай шанаванню сакральных персанажаў каляндарнага цыкла і рытуальна-магічных аб'ектаў, вылучаецца абрадавы комплекс, звязаны са жнівом, святам ураджаю, якое ў шматлікіх народаў з'яўлялася адной з цэнтральных падзей каляндарнага цыкла. Зажынкі і дажынкі

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: uglikigor @ gmail.com – **І. Р. Вуглік**

займалі і займаюць істотнае месца ў каляндарных святах беларусаў, асноўныя культавыя аб'екты гэтых свят – снапы – лічыліся дзейснымі магічнымі сродкамі. Жніўныя рытуалы, а таксама звязаныя з культам плоднасці міфалагічныя персанажы маюць на нашых землях даўнюю гісторыю і шырокія этнакультурныя паралелі, магчыма, яны ўзыходзяць да культур бронзавага і жалезнага вякоў. Даследаванне вытокаў гэтай абраднасці, яе гістарычнай семантыкі і культурных паралеляў мае істотнае значэнне для вывучэння гісторыі беларускай культуры, асэнсавання яе месца ў культурнай гісторыі еўрапейскіх народаў, а таксама для адэкватнага выкарыстання ў сучаснай культурнай практыцы.

Мэта артыкула – вызначэнне гістарычнай семантыкі рытуалаў традацыйнай каляндарнай абраднасці беларусаў, звязаных з жнівом і святам св. Юр'я. Семантыка жніўных абрадаў і свята св. Юр'я разглядалася ў спецыяльных работах [2, с. 452, 544, 545], у задачы дадзенага артыкула ўваходзіць даследаванне новых семантычных высноў гэтых святаў.

Традыцыя паслання дароў. Славуты старажытнагрэчаскі гісторык Герадот (V ст. да н. э.) апісаў звычай, звязаны з шанаваннем аракула Апалона на выспе Дэлас [3, с. 113]. Загадкавыя гіпербарэйцы, што жылі недзе на далёкай поўначы (за Барэем, паўночным ветрам), рэгулярна пасылалі ў культавы цэнтр Апалона дары. Дары былі загорнуты ў пшанічную салому, пакладзены ў скрыню з надпісам «Апалону, востраў Дэлас», якую адкрывалі толькі на месцы прыбыцця. Дары пераадольвалі працяглы шлях, розныя народы, праз землі якіх праходзілі дары, ставіліся да іх з пашанай. Па сведчанні Герадота, запісаным са слоў дэласкіх жрацоў, дары перадаваліся ад гіпербарэйцаў да скіфаў, потым да насельнікаў заходняй часткі ўзбярэжжа Адрыятычнага мора, потым у Дадону да грэкаў. Далей іх везлі на Эўбею, потым да горада Карыста, на Тэнас і непасрэдна на Дэлас. Спачатку гіпербарэі адправілі з дарамі двух дзеў і дзеля небяспекі – пяць гараджан, пасля, каб не губляць мужчын, якія ўжо не вярталіся дадому, дастаўлялі дары на мяжу суседняга племені і наказвалі перадаваць іх далей. Дары гіпербарэйцаў мелі вялікую сакральную каштоўнасць – як адзначаў Герадот, ён назіраў, як пшанічная салома дароў выкарыстоўвалася пры сакральным рытуалах у гонар Артэміды Пануючай. Увогуле, пасылку разнастайных дароў на Дэлас сістэматычна ажыццяўлялі грэчаскія дзяржавы, якія шанавалі гэтае святарнае месца як своеасаблівы духоўны цэнтр, што аб'ядноўваў культам Апалона людзей на падставе прынцыпаў маральнасці, шанавання мастацтваў.

Традыцыя паслання дароў гіпербарэйцамі была досыць трывалай, аб ёй сведчылі разнастайныя крыніцы, сярод якіх вылучаецца аўтар «Апісання Элады» гісторык II ст. н. э. Паўсаній [4, XXXI, 2]. Згодна з Паўсаніем, дакладна ніхто не ведаў, што сабой уяўляюць дары, вядома толькі, што гэта былі загорнутыя ў пшанічную салому нейкія ахвярныя «пачаткі», як можна меркаваць, першыя плады ўраджаю, верагодней за ўсё – каласы збожжавых культур ці іх зерне. Гісторык апісаў шлях ахвярных дароў – гіпербарэйцы перадавалі іх арымаспам, тыя – ісядонам, ад апошніх скіфы везлі святарныя прадметы ў Сіноп (значную грэчаскую калонію на паўднёвым беразе Чорнага мора), адкуль іх дастаўлялі ў Прасію (Атыка), дзе быў храм Апалона, і ўжо адтуль афіняне везлі дары на Дэлас. У параўнанні з апісаннем Герадота істотна змяніўся маршрут, па якім везлі дары, – ён стаў усходнім, праходзіў праз Чорнае мора, Басфор. Даследчыкі лічаць, што адзначаныя гісторыкамі маршруты адпавядаюць старажытным гандлёвым шляхам: адносна працяглы – з Чорнага мора па Дуная і да паўночнага ўзбярэжжа Адрыятычнага мора (шлях, апісаны Герадотам, бурштынная дарога) і карацейшы, звязаны з грэчаскімі калоніямі ў паўночным Прычарнамор'і, – праз Басфор, Мармуровае і Эгейскае моры (шлях Паўсанія).

Так ці інакш, шлях дароў праходзіў ад гіпербарэйцаў да скіфаў і потым – у заходнім ці ўсходнім накірунку – да Дэласа. Пасрэднікамі паміж гіпербарэйцамі і скіфамі былі, згодна з Паўсаніем, арымаспы і ісядоны. Гэтыя плямёны ўзгадваліся ў страчанай паэме Арысцея з Праканэса (як лічаць, рэальнай асобы VII ст. да н. э.) «Арымаспейя», якая зрабіла істотны ўплыў на літаратуру аб народах паўночнага Прычарнамор'я, у тым ліку на Герадота. Арыстэй, як мяркуе-

юць даследчыкі, сапраўды падарожнічаў па землях народаў на поўнач ад Чорнага мора, ён, як сведчыў Герадот [3, с. 105], дасягнуў тэрыторыі ісядонаў, вышэй якіх жылі аднавокія людзі – арымаспы («арыма» па-скіфску – адно, «спу» – вока), далей – грыфы, што пільнуюць золата, а за імі – гіпербарэі, што дасягалі мора. Праблема лакалізацыі гіпербарэяў мае працяглую гісторыю, іх размяшчаюць ад Балтыкі да Кітая. Загадкавыя грыфы (народы, дзе шырока вядомыя культавыя выявы гэтых міфалагічных істот) лакалізуюцца даследчыкамі ў Манголіі, на Алтаі. К. Жульен размяшчаў грыфаў каля паўночнага пачатку Карпат, на бурштынным шляху [3, с. 257].

Аб арымаспах пісаў Герадот у сваёй «Гісторыі» (згодна са сведчаннямі Арысцея) як аб людзях моцных, касматых і аднавокіх, у якіх шмат статку і коней [3, с. 105]. Гэты народ узгадваў Эсхіл, іншыя антычныя аўтары. Арымаспаў (народ, у міфалогіі якога значную ролю адыгрывалі аднавокія персанажы і які займаўся дабычай золата і серабра) лакалізавалі ад Уральскіх гор да Алтая, больш дакладна археалагічна – у Казахстане [5, с. 142]. Разам з тым, К. Жульен лічыць іх балтыйскім народам [3, с. 256].

Што тычыцца ісядонаў, дык пра іх Герадот распавядаў больш падрабязна [3, с. 111]. Яны лакалізаваліся за межамі так званых скіфскіх плямёнаў, апошнімі з якіх на поўначы былі іркі і скіфы, што аддзяліліся ад царскіх скіфаў. Там плодная раўніна змянялася камяністай зямлёй, дзе на вялікай адлегласці, каля высокіх гор, жылі пляшывыя людзі, на ўсход ад якіх размяшчаліся ісядоны. Герадот апісваў іх пахавальны звычай – у выпадку смерці бацькі сваякі прыносілі ў ахвяру дробны статак, секлі яго на кавалкі, змешвалі з пасечаным целам нябожчыка і рабілі піршаства. Галаву нябожчыка апрацоўвалі, залацілі і выкарыстоўвалі ў якасці чашы на штогодніх ахвярапрынашэннях. Гэты народ лічыўся, як адзначаў Герадот, справядлівым, жанчыны там былі раўнапраўныя з мужчынамі. Таксама Герадот адзначаў, што ў краінах ісядонаў, арымаспаў, грыфаў вельмі халодныя зімы, на працягу васьмі месяцаў стаіць моцны мароз, ідзе снег, надвор'е адрознівалася і тым, што летам ідуць дажджы, грыміць гром. Ісядонаў часцей за ўсё лакалізуюць на ўсход ад Урала, па берагах р. Ісець і Міас, у цэнтральным Казахстане (тасмолінская культура) [5, с. 140–141]; зараз лічыцца, што ісядоны – іранамоўны, роднасны скіфам ці сарматам этнас. Звычаі некрафагіі, выраблення чаш з чарапоў бацькоў, паліандрыю даследчыкі знаходзяць у жыхароў Тыбета, Гімалаяў. Разам з тым, чашы з чарапоў ворагаў рабілі галы, печанегі, увогуле, гэта быў досыць распаўсюджаны ў старажытных народаў звычай.

Трэба адзначыць, што пераважна ўсходняя лакалізацыя даследчыкамі названых Герадотам плямёнаў выклікае шмат пытанняў. Хутчэй за ўсё пералічаныя з поўдня да поўначы плямёны размяшчаліся геаграфічна некампактна і непаслядоўна. Разам з тым, большасць іх лакалізавалася ад Міжземнамор'я і Чорнага мора, якія добра ведалі грэкі, да Балтыйскага і Паўночнага мораў, куды іншым разам маглі патрапляць асобныя падарожнікі, такія, як Піфей. Адзначаныя Герадотам горы на захадзе – гэта Карпаты ці Альпы, на ўсход ад якіх і жылі ісядоны, на поўнач ад гэтага племя – арымаспы, а каля берага мора – гіпербарэі (кельты, германцы, фіна-угры, балты, славяне). Гэтыя народы, еўрапейцы ў сучасным значэнні гэтага паняцця, этнакультурна адрозніваліся ад скіфаў, якія, згодна з Герадотам, жылі на плодных раўнінах. Акрамя таго, не ўсе плямёны, названыя Герадотам скіфскімі (гісторык наўрад ці ў сваіх падарожжах дахадзіў на поўначы да парогаў Дняпра), належалі да скіфаў.

Падаецца, што шлях дароў праходзіў еўрапейскія, у тым ліку і нашы, землі, дзе жылі ўзгаданыя Паўсаніем этнасы, якія можна атаясамліваць з пэўнымі археалагічнымі культурамі. У пахаваннях плямён вісланёманскай культуры, распаўсюджанай у эпоху бронзы на землях беларускага Панямоння і паўднёва-ўсходняй Прыбалтыкі, побач з нябожчыкамі сустракаліся косткі жывёл – авечак, коз, свіней, буйной рагатай жывёлы, звычай класці ў пахаванні косткі жывёл быў характэрным для насельніцтва Сярэдняга Падняпроў'я, паўднёвага ўсходу Беларусі ў жаленым веку [6, с. 125, 157]. Прычым у эпоху жалеза, калі пераважаў звычай спальвання нябожчыкаў, косткі жывёл месціліся разам з крэмацыйнымі рэшткамі, што не адмаўляе магчымасці іх сумеснага

спальвання. Ці не з'яўляецца гэта сведчаннем пахавальнага звычаю, тыпалагічна роднаснага таму, што апісаў Герадот у ісядонаў? Носьбіты гэтых культур, як і ісядоны, займаліся жывёлагадоўляй, як можна меркаваць, шанавалі хатніх жывёл і прыносілі іх у ахвяру набожчыкам, лагічным працягам чаго мог быць распаўсюджаны ў ісядонаў звычай іх сумеснага паядання.

Ускосна аб тым, што шлях дароў, у першую чаргу апісаны Паўсаніем, павінны быў праходзіць і праз землі Беларусі, сведчаць дадзеныя антычных гісторыкаў аб надвор'і ў краях, праз якія ішлі дары, – доўгіх зімах, дажджах летам. Бурштынны шлях вёў да выспаў каля Рыжскай затокі, ён мог закранаць беларускія землі басейна Заходняй Дзвіны. Шлях, апісаны Паўсаніем, хутчэй за ўсё ішоў па Дняпры і яго басейне, як і шлях «з варагаў у грэкі». Разам з тым, калі ў дачыненні да V ст. да н. э. дзякуючы дадзеным Герадота мы можам у нейкай ступені звязаць вызначаныя «скіфскія» плямёны з тэрыторыяй Беларусі (звычайна гэта – неўры, будзіны), дык для II ст. гэта зрабіць складана. Аб рытуальна-абрадавым падабенстве з паўночнымі еўрапейцамі можна сцвярджаць на падставе пазнейшых этнаграфічных, фальклорных матэрыялаў.

Звычай гіпербарэйскіх дароў, пашана да яго з боку іншых плямёнаў, якія, як адзначаў Герадот, пастаянна ваявалі адно з адным, сведчыць аб наяўнасці агульнага для розных этнакультурных утварэнняў поўначы і поўдня Еўропы – германцаў, кельтаў, балтаў, фіна-уграў, славян, грэкаў – сакральнага культу, у цэнтры якога стаяў Апалон. Даследчыкі бачаць у гэтых дарах і рацыянальную аснову – значную колькасць зерня, па некаторых падліках, больш паловы ад патрэбы, старажытныя грэкі атрымлівалі з паўночных раёнаў Еўропы. Прычым шанаванне Апалона было шырока распаўсюджана менавіта ў самага паўночнага народа – гіпербарэяў. У старажытнай міфалогіі яны лічыліся ўлюбёным народам Апалона, пад яго апякунствам у гіпербарэяў былі развітыя мараль, мастацтва (аб гэтым сведчылі Піндар, Гімерый), жыццё гіпербарэйцаў праходзіла ў пірах, танцах, спевах, а смерць прыходзіла ад перанасычэння жыццём. Лічылася, што раз у 19 гадоў Апалон абавязкова наведваў гіпербарэйцаў, іншым разам у калясніцы на лебедзях, адпачываў у іх краі. Ёсць пункт гледжання (Х. Арэнс), што гіпербарэі былі ўвогуле не этнасам, а святарамі культу Апалона (Гіпербарэйскага), што дастаўлялі баству дары – сельскагаспадарчыя прадукты. Па ўскосных дадзеных, культ Апалона Гіпербарэйскага аб'ядноўваў вялікія абшары – ён быў вядомы нават у Баспорскім царстве.

Сувязь Апалона з пшанічнай саломай, каласамі адпавядае складанай семантыцы гэтага баства, якое не было толькі ўвасабленнем гармоніі, мастацтва, сонца. У старажытнасці Апалон (а гэта, хутчэй за ўсё, бог малазійского паходжання) быў звязаны з земляробствам, пастушаствам, раслінамі (маслінай, кіпарысам), а таксама чалавечымі ахвярамі. Гэта Апалон Дафній («прыхільны да Дафны – лаўра»), Дрымас («дубовы»), з плоднасцю быў звязаны культ Апалона Карнейскага (Карн – дэман плоднасці). Таксама Апалон непасрэдна атаясамліваўся з воранам, лебедзем, мышшу, бараном і, што досыць істотна, воўкам – быў вядомы Апалон Лікейскі («воўчы») як губіцель і, адначасова, абаронца ад драпежніка. У грэчаскай міфалогіі Апалон – жорсткі, бязлітасны бог, яго стрэлы нясуць смерць як міфалагічным істотам, так і людзям (хваробу ахейцам пад Трояй). Небяспечны, злы Апалон шанаваўся ў Рыме яшчэ на мяжы нашай эры.

Сімвал першага і апошняга снапа ў культуры. Да канца XIX ст. на тэрыторыі Брытаніі, народаў кантынентальнай Еўропы былі шырока распаўсюджаны ўяўленні пра магічныя якасці першага і апошняга зжатага снапа, у беларусаў гэта – зажыначны і дажыначны снапы, зерне якіх выкарыстоўвалася ў магічных мэтах. У традыцыйнай культуры апошні сноп не звязаны з дакладным баствoм, аднак, акрамя гістарычных дадзеных аб дарах гіпербарэйцаў, сувязь гэтага снапа з Апалонам таксама можа прасочвацца ўскосна праз аналагізацыю жывёлы Апалона – воўка – з духам хлеба. Як адзначаў Дж. Дж. Фрэзер, атаясамліванне воўка ці сабакі са збожжам было распаўсюджана ў Францыі, Германіі, славянскіх краінах [7, с. 419–421]. Калі збожжа калыхалася, дык сяляне казалі: «Па хлябах праходзіць воўк», «У полі воўк», «Ржаны воўк праносіцца па полі». Лічылася, што драпежны воўк знаходзіцца непасрэдна ў збожжы, існавалі Хлебны, Ржаны, Ячневы, Аўсяны, Гароха-

вы і Бульбяны воўкі. Паказальна, што з непасрэднай прысутнасцю воўка звязваліся ў немцаў менавіта апошні сноп, апошняя паласа збожжа (яны называлася Ржаным, Пшанічным, іншым воўкам), якія баяліся зжынаць, з гэтага збожжа рабілі пудзіла воўка. У некаторых мясцінах снапу-воўку надавалі чалавечыя рысы, апраналі як чалавека, злучаючы культавыя сноп, воўка і чалавека ў антрапаморфны міфалагічны персанаж. Наданне антрапаморфных рысаў першаму снапу было ўласціва і для абраду беларускіх зажынак і дажынак [2, с. 452]. Жанчыну, якая вязала апошні сноп, таксама звалі ваўчыцай (Жытняй, Бульбянай, іншай), на працягу года на выспе Рюген яна павінна была паводзіць сябе адпаведна – кусаць сваякоў у хаце, атрымліваць мяса. Тут назіраецца сувязь паміж апошнім снапом, воўком і асаблівым статусам жанчыны; магчыма, у старажытнасці такія жанчыны былі сакральнымі асобамі, звязанымі з плоднасцю. Сяляне з ваколіц Магдэбурга ўрачыста вялі на ланцугу загорнутага ў салому чалавека, якога звалі «воўк». У Францыі па скошаным полі вадзілі кастрыраванага барана – Палявога воўка, якога як ахвяру заколвалі на полі [7, с. 421]. У дадзеным выпадку ў якасці ўвасаблення духа збожжа злучаліся культавыя жывёлы Апалона – воўк і баран. Можна меркаваць, што мяжой культу баства былі тэрыторыі пражывання паўночнагерманскіх, нарманскіх плямёнаў, у міфалогіі якіх воўк Фянрыр – адмоўная міфалагічная істота касмічнага маштабу, якая напрыканцы касмічнага цыкла павінна праглынуць Сонца і забіць бога Одзіна. Таксама ў народаў Паўночнай Еўропы хлебны дух быў вядомы і ў вобразах іншых звязаных з Апалонам істот – мышы, лебедзя [7, с. 433].

У традыцыйнай свядомасці беларусаў з даўніх часоў воўк быў звязаны са св. Георгіем (Юр'ем). А. Мейер у рабоце «Апісанне Крычаўскага графства» 1786 г. адзначаў, што сяляне лічылі св. Георгія апекуном ваўкоў і ў красавіку, у дзень яго шанавання, выносілі ў поле кавалкі «хлеба», ставілі іх пад кусты ці пакідалі на дрэвах, заклікаючы св. Георгія пасвіць іх авечак [8, л. 7]. У славянскай міфалогіі Юр'я – гаспадар, цар ваўкоў, адначасова ахоўнік і той, хто вызначае для ваўкоў ахвяру сярод жывёл статку [9, с. 86], што функцыянальна злучала яго з Апалонам Лікейскім. Св. Георгій, Юр'я замяніў у дадзеным святе – першым выгане статку – старажытнага язычніцкага Ярылу – бога ўрадлівасці, сонца. У апісаным звычаі злучаюцца два культавыя кампаненты сонечнага баства: яго жывёла – воўк і ўвасабленне ураджаю, плоднасці – кавалкі хлеба (напэўна, каравая). Тое, што хлеб размяшчаўся пад кустамі, на дрэвах – побач з раслінамі – сведчыла аб яго менавіта раслінай крэцыйнасці. Хлеб з соллю традыцыйна клалі на хусце ў полі ў дар св. Юр'ю.

У зафіксаваным у сярэдзіне XIX ст. на Беларусі рытуале ў гонар Ярылы (27 красавіка па ст. ст.) ён прадстаўляўся апранутай юнаком дзяўчынай у белым адзенні на белым кані, якая трымала ў адной руцэ «чалавечую галаву», у другой – каласы збожжа [2, с. 544]. У еўрапейскіх народаў конь – адно з увасабленняў духа хлеба [7, с. 430]. Белы конь у міфалогіі звязаны з агнём, сонцам; характэрна, что ў іканаграфіі, у тым ліку і старабеларускай XVIII ст., св. Георгій сядзіць на белым кані. У беларускай традыцыі з белым канём звязаныя станоўчыя, пазітыўныя інтэнцыі [2, с. 45]. Таксама Юр'я прадстаўляўся беларусамі і ў выглядзе белага воўка [10, с. 96] – у славянскіх уяўленнях галоўнага над ваўкамі. Дамінаванне ў вобразе Ярылы і звязаных з ім жывёл белага колеру, пры ўсёй яго семантычнай паліфаніі, наводзіць на меркаванне аб сімволіцы святла, сонца. Яшчэ адна істота, з якой звязаны Апалон, – мыш – у беларускай традыцыі шанавалася як гападар поля, ёй прысвячаліся апошнія каласы на жніве [2, с. 319].

Дзяўчына, апранутая юнаком, што ўвасабляла бога, мае паралелі з Жытняй ваўчыцай, гэта сведчанне наяўнасці андрагінных рыс у баства ўраджаю. Чалавечая галава лічыцца сімвалам ваярскай патэнцыі гэтага баства, якая прысутнічае ў юраўскіх песнях у дачыненні да Юр'я [2, с. 544]. Разам з тым, магчыма, гэта – знакавы рэлікт старажытнага звычаю, звязанага з выкарыстаннем галавы забітага ворага, сведчанне ваяўнічага нораву баства (у заходніх славян яго ў старажытнасці параўноўвалі з Марсам [с. 544]), што аб'ядноўвае яго семантыку з вобразам мілітарысцкай кампанентай вобраза Апалона.

Ярыла (Юр'я) у беларускай міфалогіі адчыняў зямлю і неба, пачынаў новы гадавы цыкл, аднаўляў жыццёвыя патэнцыі космасу, і ў гэтым ён семантычна блізкі Апалону, які забіў змея Піфона, што нарадзіўся з глею, жыў у пячоры і сеяў навокал смерць (негатыўны персанаж, бінарны свету і жыццю). Св. Георгій у беларускім фальклоры ўзгадваецца ў сваёй традыцыйнай іпастасі як пераможца змея.

Заключэнне. Такім чынам, зыходзячы з прыведзеных вышэй дадзеных, можна меркаваць, што ў старажытнасці (па крыніцах – з V ст. да першах стагоддзяў нашай эры) на вялізных абшарах Еўропы (а таксама Азіі) існаваў культ сонечнага баства, якое ў старажытных грэкаў называлася Апалон і ў капішча якога на выспе Дэлас з паўночных краёў кантынента, дзе яно асабліва шанавалася, пасылалі дары ў выглядзе загорнутых у пшанічную салому пладоў ураджаю (напэўна, зерня, каласоў). У этнасаў, праз якія ўрачыста перадаваліся дары, магчыма, існавала аналагічнае Апалону антрапаморфнае баство, адметнай рысай якога была сувязь з сонцам, ураджаем (раслінамі) і яго сімваламі – саломай, зернем ці снапом, жывёламі – воўкам, бараном, мышшу, лебедзем. Баство магло ўвасабляць зробленае з апошніх жніўных каласоў пудзіла чалавека ці воўка. Ёсць усе падставы сцвярждаць, што гэты культ існаваў і на беларускіх землях і быў увасоблены ў постаці бога Ярылы (у пазнейшай мадыфікацыі – св. Юр'я, Георгія), звязанага з сонцам, ураджайнасцю, воўкам, ваяўнічым пачаткам. Тое, што святы св. Юр'я (Ярылы) і дажынак адзначаліся ў розны час, можа тлумачыцца як мясцовымі асаблівасцямі культу, так і дэфармацыяй абраду пад уплывам часу, бо ў рытуалістыцы свята св. Юр'я выдавочна прысутнічалі элементы магіі ўраджаю. Напэўна, з цягам часу звязаны з небяспекай для хатняй жывёлы воўк і яго шанаванне перайшлі на свята першага выгану статку, паступова туды ж перамясціўся і вобраз Ярылы. Разам з тым, трэба адзначыць, што і Апалон не быў баствам плоднасці – дар пладоў ураджаю мог быць знакам асобай пашаны да Бога.

ЛІТАРАТУРА

1. Вуглік, І. Р. Міфалогія беларусаў: навучальна-метадычны дапаможнік / І. Р. Вуглік. – Мінск: ЗАТ «Сучасныя веды», 2005. – 152 с.

2. Міфалогія беларусаў: Энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка: навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск: Беларусь, 2011. – 667 с.

3. Доватур, А. И. Народы нашей страны в «Истории» Геродота: Тексты. Перевод. Комментарий /А. И. Доватур, Д. П. Каллистов, И. А. Шишова. – М.: Наука, 1982. – 455 с.

4. Павсаний. Описание Эллады: в 2 т. / Павсаний / пер. С. П. Кондратьева. – 4-е изд. – М.: АСТ-Ладомир, 2002. – (Серия «Классическая мысль»). – Т. 1. – 496 с.

5. Нейхардт, А. А. Скифский рассказ Геродота в отечественной историографии / А. А. Нейхардт. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – 240 с.

6. Очерки по археологии Белоруссии: в 2 ч. – Минск: Наука и техника, 1970, 1972. – Ч. 1 / ред. коллегия В. Ф. Исаенко [и др.]. – 1970. – 272 с.

7. Фрэзер, Джеймс Джордж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэзер. Пер. с англ. – 2-е издание. – М.: Издательство политической литературы, 1986. – 703 с.

8. Андрей Мейер. Описание Кричевскаго графства или бывшего староства. 1786 г. – Центральная научная библиотека НАН Беларуси. Отдел редких книг и рукописей. – ФР 107.

9. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / редкол. С. М. Толстая [и др.]. – 2-е изд. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.

10. Беларускі народны каляндар / аўт.-укл. А. Ю. Лозка. – Мінск: Полымя, 1992. – 205 с.

Паступіў у рэдакцыю 17.04.2013 г.

ПЕДАГОГИКА

УДК 37.015.3:316.74

Программно-средовой подход к психолого-педагогическому сопровождению образовательного процесса

Мойсейчук С. Б.

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

В статье рассматривается магистральное направление развития педагогических наук, в том числе и такой ее области, как прикладная культурология, что определяется формированием социокультурной образовательной среды, задающей широкий ценностно-смысловой контекст развития личности в рамках образовательных систем. Формирование и развитие культурной личности носит всепроникающий характер. Этот процесс начинается в семье с процесса хоменизации – приобщения новорожденного к основам человеческого общения и длится всю жизнь во всех сферах человеческого бытия. Однако решающую роль в нем, несомненно, играет система образования, которая целеустремленно и последовательно вводит индивида в мир культуры, закладывает фундамент гражданской, правовой, нравственной, политической, эстетической, физической, профессиональной культуры, включает в социально-культурную деятельность, в процессе которой знания о культуре преобразуются и интериоризуются во внутренние убеждения и нравственно-эстетическую позицию. Именно усиление культурологического аспекта образования детерминирует разработку и реализацию новых педагогических и социально-культурных технологий.

Ключевые слова: *среда, образовательный процесс, социокультурная деятельность, новые педагогические технологии.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 116-120)

Program and Environment Approach to Psychological and Pedagogical Accompaniment of Education Process

Moiseichuk S. B.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Major direction of the development of pedagogical sciences, applied cultural studies including, is considered in the article. This is conditioned by the formation of social and cultural education environment which dictates wide value and sense context of personality development within education systems. Formation and development of the cultural personality has an all penetrating character. This process starts in the family from the process of humanization – introducing a baby to the bases of human communication and lasts all through the life in all spheres of human being. However, the decisive role in it is certainly played by the system of education which purposefully and consistently introduces the individual into the world of culture, lays the foundation for civil, legal, moral, political, aesthetic, physical, professional culture, involves into social and cultural activity, in the process of which knowledge about culture are converted and interiorized into inner convictions and moral and aesthetic position. It is the strengthening of cultural aspect of education which determines elaboration and implementation of new pedagogical and social and cultural technologies.

Key words: *environment, education process, social and cultural activity, new pedagogical thechnologies.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 116-120)

Адрес для корреспонденции: 220001, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, комн. 608, тел. (8-017) 222-80-25 – **С. Б. Мойсейчук**

Образование в условиях информационного общества, по авторитетному мнению известного российского ученого А. Г. Асмолова, не утратило, а напротив, актуализировало свою природу и миссию как ведущей социальной деятельности, участвующей в формировании гражданской, этнокультурной и общечеловеческой идентичности; усвоении различных традиций, ценностей, норм и установок поведения больших и малых социальных групп; приобретении репертуара личностных, социальных и профессиональных компетентностей, обеспечивающих индивидуализацию, социализацию и профессионализацию; росте человеческого потенциала как важнейшего условия конкурентоспособности страны [1, с. 65–66].

Цель статьи – анализ влияний среды на развитие личности, определение среды не только как средства развития личности, но и как катализатора в процессе самореализации личности, способного ускорить или замедлить этот процесс.

Сегодня все активнее разрабатывается личностно-ориентированная стратегия совершенствования образования, предполагающая создание таких условий для человека, при которых он стал бы точкой отсчета при выборе средств, способов, форм и методов, другими словами – технологий образовательно-воспитательного процесса, активным субъектом познавательной и культуротворческой деятельности. Эту мысль подтверждают и размышления доктора педагогических наук, профессора, основателя научной школы прикладной культурологии М. А. Ариарского о том, что, если в XX веке личность рассматривалась через призму образования, то в XXI веке, наоборот, проблему образования необходимо рассматривать через призму личности, то есть через воспитание в человеке способности связывать качественно различные фрагменты социального и собственного опыта в органичную систему, в целостность, стержнем которой становится человек с его реальной потребностью идти в ногу с научно-техническим прогрессом и избирать формы повышения своей культуры в соответствии со своими способностями, наклонностями и объективными возможностями освоения этих ценностей [2, с. 222].

Средовой подход в организации воспитательного процесса. Социокультурный контекст является одним из ключевых и интегративных контекстов образования, поскольку соединяет и гармонизирует социальное и культурное, историческое и современное, традиционное и инновационное. Лишь в социокультурном контексте образовательное пространство во всем многообразии его сегментов преодолевает свою закрытость и ограниченность, «встречается» с текстами социума и культуры, чтобы понять себя.

Ю. С. Мануйлов предлагает использовать в организации воспитательного процесса средовой подход и понимает под ним систему действий субъекта управления средой, обеспечивающих диагностику, проектирование и продуцирование воспитательного результата [3, с. 12].

Понятие «среда» отражает взаимосвязь условий, обеспечивающих развитие человека. В этом случае предполагается его присутствие в среде, взаимовлияние, взаимодействие окружения с субъектом. Применение средового подхода к организации единого культурно-образовательного пространства позволяет осуществлять целенаправленное развитие личности через включение человека в деятельность социально-культурных институтов, а также в пространство социокультурной среды. Более того, содержание и качество культурного пространства неизбежно переходит в другое измерение – в духовный мир личности.

Среда как оптимальная педагогическая система, эффективно решая задачи социализации и инкультурации личности, обеспечивает:

• включение человека в различные виды деятельности: познавательную, коммуникативную, ценностно-ориентационную (аксиологическую), преобразовательно-творческую и т. д.;

• содержательную и функциональную взаимодополняемость и скоординированность ресурсов и возможностей образования и культуры;

• широкий социокультурный контент образовательных и воспитательных процессов, поскольку важнейшими элементами среды являются ее художественная и духовно-нравственная составляющие;

• насыщение культурно-образовательного пространства значимыми для личности ценностями.

В качестве безусловно авторитетного мнения приведем утверждение Л. С. Выготского о многокомпонентности образовательно-воспитательной среды: «Среда не представляет из себя чего-либо абсолютно застывшего, неподатливого и неизменного. Напротив, единой среды не существует в реальной действительности. Она распадается на ряд более и менее самостоятельных и изолированных друг от друга кусков, которые могут быть предметом разумного воздействия человека, как ничто другое» [4, с. 88]. Такая характеристика образовательно-воспитательной среды диктует необходимость поиска интегративных (педагогических и социально-культурных) инновационных технологий формирования и развития личности в ее пространстве.

Сегодня педагогам следует обратить внимание на широкий спектр социально-культурных технологий, их места и роли в структуре инновационной образовательной деятельности педагогов, поскольку они, среди прочего, помогают выстраивать успешный личный маршрут развития личности через ее включение в разработку и внедрений социокультурных проектов и программ.

Принципы функционирования социокультурного образовательного пространства. Программно-средовой подход к психолого-педагогическому сопровождению образовательного процесса, на наш взгляд, наиболее эффективно реализует выделенные нами следующие принципы:

• индивидуализации культурно-образовательных траекторий развития личности;

• целостности социокультурного образовательного пространства;

• социально-культурного проектирования образовательного пространства;

• проблемно-целевой ориентации педагогического процесса;

• культуросообразности, культуроцентричности образовательно-воспитательного процесса.

В теории под социально-культурными технологиями понимаются педагогические системы последовательных организационно-управленческий действий – от разработки концептуальной основы – через диагностику состояния социокультурной ситуации в целом и социокультурной среды в частности, отбор форм, методов и средств достижения поставленной цели и прогнозируемого результата.

Для социально-культурных технологий характерны два вида функций:

• основные или сущностные (первичные), которые отличают их от материально-производительных, управленческих и других функций;

• прикладные (вторичные), которые получают развитие на том или ином конкретном этапе исторического развития общества.

К основным функциям социально-культурных технологий известные московские исследователи Т. Г. Киселева и Ю. Д. Красильников относят те, которые по существу отражают содержание современной социально-культурной деятельности, суть и назначение того или иного социально-культурного института, а именно:

1) социализирующую функцию, которая наиболее полно проявляется в педагогических технологиях воспитания, образования, просвещения;

2) творческую функцию, реализуемую главным образом с помощью технологий духовного производства, инновации, индивидуального и группового творческого труда;

3) коммуникативную функцию, характерную в первую очередь для информационных и информационно-поисковых технологий, технологий общения;

4) рекреационную функцию, реализуемую посредством игровых, праздничных, художественно-зрелищных технологий [5, с. 350].

Социально-культурная практика представляет собой благоприятную почву для создания самых неожиданных, но эффективных в педагогическом отношении воспитывающих ситуаций. Каждый из методов воспитывающих ситуаций предполагает создание педагогом-организатором специальных условий, специальной среды, направленных на выполнение участниками определенных процедур, их самореализацию, установление взаимного доверия, достижение общего успеха.

Основные типы технологий в социокультурной сфере. Сегодня широкое применение в социально-культурной сфере нашли следующие основные типы технологий:

- культуроохранные;
- культуротворческие;
- рекреационные;
- образовательные;
- социозащитные;
- анимационные.

Анализ сущности социально-культурных технологий показывает, что большинство из них основано на взаимодействии репродуктивных, творческих и репродуктивно-творческих элементов. Типологические уровни такого взаимодействия выглядят следующим образом: творческий уровень обеспечивает доминирование в технологиях креативных (творческих) составляющих; репродуктивно-творческий, показывающий, что автор открыл для себя новое в том, что объективно не является новым, и, наконец, простейший, репродуктивный уровень, не уходящий дальше простого воспроизводства давно известных и отработанных на практике способов и приемов.

Деятельность многих современных социально-культурных институтов является базой для создания и воспроизводства множества прогрессивных социальных, педагогических, анимационных, досуговых и других технологий. Формируются или проектируются они, как правило, ситуативно, в зависимости от ряда факторов, в частности, количества и содержания деятельности данных институтов и учреждений сферы культуры и искусств, характера общественных досуговых инициатив населения и условий для их практической реализации, социально-демографических, экономических, этнических и других ситуаций в конкретном регионе или населенном пункте.

Следует также признать, что разработка и внедрение социально-культурных технологий связаны с определенными сложностями, поскольку сама эта сфера отличается динамизмом, имеет социально открытый характер, в ней действует большое количество разнообразных социальных институтов со своими специфическими особенностями. Однако принципиальное методологическое значение для социально-культурных технологий имеет их опора на основные постулаты педагогики. Этот процесс, как отмечается в специальной литературе, состоит в последовательной трансформации социальных и культурных задач, стоящих перед определенной общностью людей, в задачи педагогические по воспитанию и образованию личности. Это позволяет придать социально-культурным технологиям воспитательную, развивающую и рекреативную направленность. Основополагающим для их реализации является и соблюдение требований педагогики сотрудничества. Примечательно, что многие понятия и термины, присущие образовательной практике, в педагогический инструментарий социально-культурных технологий вводятся неоднократно. Особенно это относится к рекреационным, игровым, реабилитационным, творчески развивающим технологиям. В подобной повторяемости заключается определенная закономерность. Любая социально-культурная технология базируется на интегральных, выполняющих роль несущих конструкций педагогических элементах [5, с. 348–350].

Утвердившийся в образовательной и социокультурной среде принцип вариативности дает возможность педагогам и работникам культуры отбирать и конструировать различные формы социально-культурной деятельности по любой технологической модели, включая авторские. Каждый из авторов проектов и программ привносит что-то свое, индивидуальное, в связи с чем справедливо говорят, что каждая конкретная технология, внедренная в общественную практику, в известном смысле является авторской. Необходимость регулирования параметров социокультурной среды посредством социокультурных проектов и программ определяется также тем обстоятельством, что ее влияние не всегда однозначно позитивно. Эффект среды зачастую бывает стихийно социализирующим, а не целенаправленно воспитывающим. Превратить ее в воспитательное пространство можно лишь путем интеграции потенциала среды и ресурсов. Культурно-образовательная среда должна быть насыщена ситуациями, способствующими вхождению всех субъектов образовательного процесса в творческое состояние. Самый прямой путь к этому – участие в разработке и внедрении проектов и программ.

Проектирование в культурно-образовательном пространстве в широком смысле слова означает идеальное представление

и практическое воплощение того, что возможно, и того, что должно быть, один из способов инновационной деятельности, использующий социокультурные механизмы конструирования и реконструирования социально-образовательных объектов.

Проектирование – это деятельность по преобразованию существующей действительности на основе собственного замысла. Сегодня ученые и практики рассматривают проектные умения и навыки педагога как важнейшую составляющую его профессиональных компетенций, что позволяет ему быть успешным в обществе, а также оказывать помощь своим ученикам в выстраивании успешного, социально активного жизненного маршрута. Безусловными преимуществами совместной проектной деятельности педагога и ученика является то, что она способствует развитию положительной самооценки, толерантности и эмпатии, пониманию других людей и их потребностей; приоритетное внимание уделяет развитию навыков сотворчества и сотрудничества, а не конкуренции; обеспечивает положительную оценку знаний и умений других, тем самым получая подтверждение чувства собственного достоинства, и, наконец, поощряет новаторство и творчество.

Если проект или программа направлены на культурно-образовательное начало как целевую область приложения, то они охватывают такие институты социализации и инкультурации, как семья, учреждения образования и культуры, средства массовой информации и коммуникации.

Заключение. Применение программно-средового подхода к психолого-педагогическому сопровождению образовательного процесса основано на нашем представлении культурно-образовательной среды как своего рода «территории социального наследования», где смыкаются характеристики культуры и образования, где признаки культуры репрезентируются в признаки образования, создавая условия для формирования человека в конкретных социокультурных условиях. Насыщенность и качество культурно-образовательной среды не определяется количеством учреждений и расстоянием школы ребенка до «культурного центра», а в значительной мере зависит от способности или неспособности педагогов выявлять и разворачивать, использовать в своей проектной деятельности культурно-образовательные возможности, заключенные в окружающей школу жизни – ландшафте, истории, живых носителях традиций и новаций, культурных ценностей, скрытого и дополнительного, а на самом деле основного содержания образования.

Инновационное развитие образования включает, среди прочего, создание условий для педагогического творчества и развития вариативности образования, обеспечивающей реализацию культурного разнообразия содержания и форм деятельности образовательного учреждения с учетом разных факторов и условий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмолов, А. Г. Стратегия социокультурной модернизации образования: на пути к преодолению кризиса идентичности и построению гражданского общества / А. Г. Асмолов // Вестник образования. – 2008. – № 1. – С. 65–85.

2. Ариарский, М.А. Прикладная культурология как область научного знания и социальной практики / М. А. Ариарский. – СПб.: Изд-во «Анатолия», 1999.

3. Мануйлов, Ю. С. Средовой подход в воспитании: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Ю. С. Мануйлов. – М., 1997.

4. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1991.

5. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность: учеб. пособие / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУКИ, 2004.

Поступила в редакцию 13.12.2012 г.

УДК 783.6:7.011-053.81

Формирование эстетического восприятия духовной хоровой музыки у молодежи (на примере литургического хорового коллектива)

Гажевская Т. С.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В статье рассматриваются теоретико-методологические и прикладные основания для формирования и развития эстетического восприятия духовной хоровой музыки у молодежи в процессе организованной деятельности литургического хорового коллектива. Формирование грамотного музыкального восприятия хоровых произведений основывается на постижении особых мер и эталонов, в результате которых музыка становится для личности понятным содержательным объектом. Устанавливаемая связь между музыкально-слуховыми представлениями, эмоциональным отношением и музыкально-теоретическими понятиями о закономерностях музыкального языка дает молодым людям возможность осознавать, рассуждать, анализировать, сопоставлять хоровые сочинения на основе музыкальных, художественных и литературных образов, развивать культуру восприятия, такие способности, которые позволяют личности не только достигнуть успеха в какой-либо деятельности, но и быть творцом эстетических ценностей, наслаждаться ими и красотой окружающей действительности, способствуют формированию нравственности человека, мышления и воображения, воли, настойчивости, организованности и дисциплинированности.

Ключевые слова: *эстетическое восприятие, молодежь, литургический хоровой коллектив, музыкально-слуховые представления, эмоциональное отношение, анализ хорового произведения.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 121-126)

Forming of Esthetic Perception of Youth by Means of Choral Art (on the example of liturgical chorus)

Gazhevskaja T. S.
Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Theoretical and methodological as well as applied bases for forming and development of esthetic perception of spiritual choral music by youth in the process of organized activity of liturgical chorus are consoidered in the article. Forming of mediate competent musical perception of choral pieces of music is based on comprehention of special means and standarts as a result of which music becomes a clear informative object for a person. The established connection between musical acoustical imaginations, emotional attitude and musical theoretical concepts about regularities of musical language allows students to perceive, argue, analize, compare choral pieces of music on the basis of musical, art and literary images, to develop culture of perception, such abilities, which allow a person to achieve success in every sphere of activity, to be a creator of esthetic values, to enjoy them and beauty of reality, to promote forming of moral man, thinking and imagination, will, persistence, organization and discipline.

Key words: *esthetic perception, youth, liturgical chorus, musical and acoustical imaginations, emotional attitude, analysis of choral piece of music.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 121-126)

Адрес для корреспонденции: 220036, г. Минск, ул. Волоха, 12,
тел.: (8-017) 208-32-45; – **Т. С. Гажевская**

В настоящее время проблема формирования эстетического восприятия, развития личности, ее эстетической культуры – одна из важнейших задач, стоящих перед обществом. Молодые люди нуждаются в определенных духовно-нравственных основах и эстетических ориентирах, которые часто несовместимы с тем, что они встречает в реальной действительности и средствах массовой информации.

Воспитание особого способа восприятия – эстетического – способствует гуманистической направленности молодежи, поскольку оно раскрывает более широкие возможности для получения знаний о другом человеке – авторе, герое и самом себе. Видение в процессе эстетического восприятия искусства другого человека, сопереживание ему, размышление о нем и общение с ним становятся для молодежи фактором духовного развития личности.

Проблема эстетического восприятия и оценки художественного произведения интересовала философов (Платон, Аристотель, Демокрит, Г. Гегель), эстетиков (А. И. Буров, Н. И. Киященко, Л. Н. Коган, Л. П. Печко), привлекала многих отечественных и зарубежных психологов (Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, Л. М. Веккер, А. В. Запорожец, В. П. Зинченко, Е. Л. Крупник, А. Н. Леонтьев, А. А. Мелик-Пашаев, В. И. Петрушин, С. Л. Рубинштейн, И. М. Сеченов, Б. М. Теплов, Д. Б. Эльконин, П. М. Якобсон и др.) на протяжении многих веков. Педагогические проблемы музыкального воспитания и музыкального восприятия изучали Э. Б. Абдуллин, О. А. Апраксина, Ю. Б. Алиев, В. К. Белобородова, Л. В. Горюнова, Н. А. Гродзенская, Д. Б. Кабалевский, Е. В. Назайкинский, Б. М. Неменский, В. Д. Остроменский, В. И. Петрушин, Г. М. Цыпин, В. Н. Шацкая, Г. П. Шевченко и др.

Цель статьи – разработка теоретических основ, методов и приемов формирования эстетического восприятия духовной хоровой музыки у молодежи в процессе организованной деятельности литургического хорового коллектива.

Музыковедческие аспекты исследуемой проблемы отражены в трудах Б. В. Асафьева, В. В. Медушевского, Б. С. Мейлаха, Т. В. Чередниченко, Б. Л. Яворского и других ученых.

Проанализировав труды философов, эстетиков, психологов, педагогов, музыковедов, занимавшихся проблемой формирования и развития эстетического восприятия личности, можно сказать, что эстетическое восприятие – это способность личности вычленять в явлениях действительности и искусства процессы, свойства, качества, пробуждающие эстетические чувства. Являясь необходимым этапом познания, оно всегда в большей или меньшей степени связано с мышлением, памятью, вниманием, направляется мотивацией и имеет определенную эмоционально-эффективную окраску. Эстетическое восприятие – это целенаправленный созидательный процесс, в результате которого происходит формирование творчески активной личности, способной воспринимать и оценивать прекрасное, трагическое, комическое, безобразное в жизни и искусстве, жить и творить «по законам красоты». Только целенаправленное педагогическое эстетико-воспитательное воздействие, вовлечение молодежи в разнообразную художественную творческую деятельность способны развить их сенсорную сферу, обеспечить глубокое постижение эстетических явлений, поднять до понимания подлинного искусства, красоты действительности и прекрасного в человеческой личности. Эстетическое восприятие нацелено на общее развитие молодого человека как в эстетическом плане, так и в духовном, нравственном и интеллектуальном. Конечная цель эстетического восприятия – гармоничная личность, всесторонне развитой человек – образованный, прогрессивный, высоконравственный, обладающий умением трудиться, желанием творить, понимающий красоту жизни и красоту искусства. Эта цель также отражает и особенность эстетического восприятия как части всего педагогического процесса.

Музыкальное восприятие обладает свойствами, присущими восприятию искусства в целом, но имеет и свои особенности. «Слушая музыку, человек может заражаться ее настроением». Музыка, по мнению Б. В. Асафьева и Л. А. Мазеля, – вид искусства, язык которого в большей мере, чем язык других видов искусства, воздействует на эмоциональную сферу человека, поэтому содержанием музыки может быть все, что способно пробудить в нем переживания [1, с. 41].

Система информационных средств в музыке. За многовековой период развития музыкальное искусство выработало оригинальную систему информативных средств – носителей музыкального содержания. Постижение этих средств требует от человека, воспринимающего музыку, столь же оригинальных индивидуально-психологических качеств, которые в своем единстве называются музыкальностью. Музыкальное восприятие является одной из форм музыкальной деятельности, которая заключается в музыкальной образованности на основе общественно-художественного освоения музыкальной выразительности.

Е. В. Назайкинский уделял большое внимание роли жизненного опыта в восприятии музыки, опираясь, в частности, на «теорию усвоения сенсорных эталонов» А. В. Запорожца. Согласно данной теории, под сенсорными эталонами понимаются выделенные человечеством в процессе его культурного развития представления о качествах, сторонах, свойствах, сенсорных оттенках явлений, имеющие важное значение для практических целей и познания. Эти представления фиксируются в музыкальных системах лада, строя и т. д. Начиная с рождения, сенсорные эталоны со всех сторон воздействуют на развитие восприятия, усваиваются человеком, становятся нормой его индивидуального видения, слышания [2, с. 31].

Кроме сенсорных эталонов, Е. В. Назайкинский выделял различные стороны жизненного опыта, влияющие на успешность музыкального восприятия:

– сенсорный опыт органов чувств – опыт непосредственных восприятий и ощущений, возникающий на основе реальных физических контактов организма с миром;

– кинетический опыт – моторно-двигательный опыт: контроль и управление своими движениями;

– социальный опыт – общение, речь, этический опыт, мораль, эстетическое понимание мира [3, с. 38].

Особого внимания заслуживает работа В. К. Белобородовой, которая выделяет несколько свойств музыкального восприятия (*эмоциональность, целостность и образность, осмысленность, ассоциативность, избирательность, константность*) [4]. Некоторые из этих свойств достаточно подробно описываются в различных аспектах другими авторами [5]; [6]; [7].

Между тем искусство, в частности, искусство хорового пения с его многовековыми традициями, занимает значительное место в системе музыкального эстетического воспитания молодежи. Наполненное глубоким духовным содержанием, способным воздействовать на эмоциональную, нравственную, интеллектуальную сферу личности, хоровое пение способствует формированию личностных качеств, развивает музыкальные способности и художественный вкус, расширяет кругозор и повышает культурный уровень. Хоровое пение – это, с одной стороны, искусство, творческий процесс, а с другой – учеба, требующая от личности напряженного внимания и волевых усилий для преодоления трудностей, накопления умений и навыков.

Авторское исследование восприятия духовной хоровой музыки. Исследование проводилось нами на примере литургического хорового коллектива костела Св. Симона и Елены «Голос души». Литургический хоровой коллектив является общественным добровольным любительским объединением, функционирование которого связано с осуществлением храмового действа, концертной исполнительской деятельностью, участием в различных духовных и светских мероприятиях и направлено на духовное обогащение, эстетическое воспитание, реализацию музыкальных способностей, творческих возможностей его участников на основе всестороннего постижения лучших образцов духовной музыки. Деятельность литургического хорового коллектива направлена на духовное совершенствование, музыкальное творчество, предполагающие постижение личностью духовной хоровой музыки разных эпох, стилей, жанров и направлений; осмысленное восприятие храмового искусства в целом (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, ораторское искусство, поэтические и канонические тексты духовных хоровых сочинений) и духовной хоровой музыки в частности, что, в свою очередь, содействует развитию способности к эстетическому созерцанию, самоуглублению и обогащению жизненного опыта личности, приобретению певческих навыков и опыта вокально-хорового исполнительства.

Для активизации эстетического восприятия духовных хоровых сочинений нами использовались творческие задания, способствующие переходу от пассивного слушания духовного хорового сочинения к сознательному восприятию и к активному участию молодежи в работе над музыкальным материалом. Для глубокого постижения содержания и красоты духовных хоровых сочинений, усиливающих интенсивность переживаний и раскрывающих перед личностью богатейший мир слуховых образов, нами использовался подбор шедевров изобразительного искусства и скульптуры, помогающих участникам «оживить» образы музыкального произведения, ощутить и понять его настроение, глубоко проникнуть в содержание. Участникам литургических хоровых коллективов было предложено задание сравнить по сходству и по контрасту содержания, опираясь на знание литургического или авторского текста, духовные хоровые сочинения разных эпох, стилей, направлений и жанров с произведениями изобразительного искусства и скульптуры.

Анализируемые духовные хоровые сочинения: 1. *Знаменный распев «Богородице Дево, радуйся»* – а) Леонардо да Винчи «Благовещение», б) Ланди Нероччьо ди Бартоломео ди Бенедетто «Мадонна с младенцем и со святыми», в) Альбертинелли Мариотто «Мадонна с младенцем и со святыми Иеронимом и Зенобием», г) Доменико Гирландайо «Встреча Марии и Елисаветы», д) Эль Греко «Магдалина». 2. *Дж. Перголези. Кантата «Stabat Mater», хор № 1 «Stabat Mater»* – а) Микеланджело Буонарроти «Пьета», б) Андреа Мантенья «Распятие», в) Хайме Уге «Оплакивание», г) Лоренцо Лотто «Несение креста», д) Лесюэр Эсташ «Несение креста». 3. *Г. Ф. Гендель. Оратория «Мессия», хор № 42 «Halleluja»* – а) Сандро Боттичелли «Рождество», б) Джованни Бенедетто Кастильоне «Поклонение пастухов», в) Шарль Лебрен «Поклонение пастухов», г) Сандро Боттичелли «Поклонение волхвов», д) Бернардо Парентино «Поклонение волхвов». 4. *Д. С. Бортнянский. Хоровой концерт «Сей День»* – а) Грюневальд «Воскрешение Христа», б) Андреа Монтенья «Вознесение», в) Александр Иванов «Явление Воскресшего Христа Марии Магдалине», г) Джованни Ланфранко «Коронование Девы Марии со святыми Августином и Уильямом Аквитанским», д) Филипп де Шампень «Тайная вечеря». 5. *Ф. П. Шуберт. «Месса G- dur», хор № 1 «Kyrie»* – а) Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», б) Канельяно да Чима «Мадонна с младенцем и со св. Иоанном», в) Давид Герард «Мария с младенцем среди музицирующих ангелов, с донатором и его семьей», г) Лукас Кранах «Отдых по пути в Египет», д) Клод Лоррен «Пейзаж с бегством в Египет». 6. *Дж. Верди. Реквием, хор № 2 «Dies irae»* – а) Микеланджело Буонарроти «Страшный суд», б) Иеронимус Босх. Триптих «Страшный суд», в) Стефан Лохнер «Страшный суд», г) Иван Константинович Айвазовский «Буря на море»; д) Франческо Соломена «Гелиодор, изгоняемый из храма». 7. *А. Т. Гречанинов. Хоровой концерт «К Богородице»* – а) Александр Валентинович Перов «Христос и Богоматерь у житейского моря», б) Андрей Рублев «Спас в силах», в) Микеланджело Буонарроти «Мадонна на лестнице», г) Рафаэль Санти «Святое семейство», д) Доменико Гирландайо «Мадонна с младенцем».

Духовные хоровые сочинения и шедевры изобразительного искусства и архитектуры способствовали приобретению молодежью навыков и умений адекватно воспринимать содержание предложенных произведений. Конечно, в данном случае помогали и накопленный эстетический опыт, хранящиеся в памяти образы, жизненные и творческие переживания, наблюдения, впечатления от услышанного, увиденного, прочитанного. Глубокое проникновение в идейно-художественную канву хорового произведения, зримое видение образов, благодаря тексту и шедеврам изобразительного искусства и архитектуры, дают возможность целостно и многогранно воспринять музыкальное произведение.

Глубокое проникновение в суть духовных хоровых сочинений, постижение их образов способствуют как росту мастерства, воспитанию художественного вкуса, активизации мыслительной деятельности, так и развитию эстетического кругозора. В результате полноценной работы над хоровым произведением происходит переход обогащенных эстетических чувств в эстетическое сознание.

Личные впечатления и переживания, почерпнутые из действительности и произведений разных видов искусств (органная

и инструментальная музыка, архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, поэтические и канонические тексты духовных хоровых сочинений), помогают участникам литургических хоровых коллективов понять характер духовного хорового сочинения, глубоко проникнуть в его содержание. В процессе работы над текстом хористы постигают сущность образов, содержащихся в литургических или авторских текстах, обогащенных мастерством и воображением композитора.

Осмысленное восприятие музыки неразрывно связано с анализом духовных хоровых сочинений, их спецификой. Анализ музыкальных произведений – один из самых распространенных методов работы при восприятии музыки. Необходимость его использования для раскрытия идейно-художественного содержания музыкального произведения не вызывает сомнений ни с методической, ни с психолого-педагогической, ни с эстетической стороны. Когда речь идет о восприятии, мы имеем в виду не только эмоциональное, но и сознательное восприятие. Такое восприятие воспитывается, главным образом, с помощью беседы, разбора, анализа произведения, которые подготавливают почву для повторного восприятия его на более высоком, не только сознательном, но и эмоциональном уровне.

Формирование музыкально-слуховых представлений. Музыкально-слуховые представления являются в первую очередь представлениями звуковысотных и ритмических соотношений звуков, так как именно эти стороны звуковой ткани выступают как основные «носители смысла». Следовательно, мелодия или интонация является носительницей смысла и содержания.

Музыкальное восприятие требует специальной подготовки. Необходимо постепенно, в восходящей по сложности последовательности предлагать участникам литургического хорового коллектива для слушания духовные хоровые сочинения, предварив это изучением теоретического материала для наиболее эффективного развития музыкального восприятия, понимания художественного содержания музыки. Педагогический процесс должен быть направлен на то, чтобы в рамках систематических занятий молодые люди могли не только узнавать выразительные стороны музыкального произведения, но и разобраться в его структуре, жанре, форме с тем, чтобы выработать определенные навыки для осмысленного восприятия хоровых сочинений.

Анализ хорового произведения

1. Общие сведения о произведении: сведения об авторах музыки и литературного текста, направлении и особенностях их творчества; об эпохе, когда они жили и творили; школе и стиле творчества; о взаимосвязи музыки с литературным текстом.

2. Музыкально-теоретический анализ и выразительные средства исполнения: а) музыкальная форма произведения, его структура (т. е. деление на фразы, предложения, периоды); б) ладотональный план (лад, основная тональность, модуляция, отклонение); в) голосоведение, т. е. интервальное строение хоровых партий; г) гармония (использование уменьшенных и увеличенных трезвучий, септаккордов и др.); д) склад изложения (гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный и т. д.); взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

3. Вокально-хоровой анализ: а) тип и вид хора; состав хора, на который рассчитано данное произведение; б) строй, нюансы; диапазоны хоровых партий и их тесситура; в) способ звуковедения и характер звука; роль и вокальная нагрузка каждой партии хора; г) особенности строя, ансамбля, дикции и орфоэпии, вокально-тембровых красок и специфики певческого дыхания.

4. Исполнительский анализ: а) определение общего характера произведения и его частей (повествовательный, торжественный, веселый, лирический и т. д.), темпового плана (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений), метрономических указаний; б) раскрытие внутреннего содержания и выявление художественных образов произведения через собственный исполнительский замысел путем конкретизации, отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительских средств; в) строй, дикция, интонационные, вокально-ритмические трудности и пути их преодоления.

Заключение. Восприятие музыки является одним из средств целенаправленного педагогического воздействия и играет большую роль в процессе духовно-эстетического становления личности молодого человека, оказывает влияние на эстетическое отношение, чувства, суждения и вкусы. Музыкальное восприятие становится необходимой деятельностью при освоении духовной хоровой музыки, а музыкальное искусство является важной частью духовной жизни человека, серьезным фактором формирования мировоззрения, нравственного совершенствования, пробуждения гуманных чувств и качеств, высоких вкусов и потребностей.

Духовная музыка, как и другие виды храмового искусства (архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, поэтические тексты духовных хоровых сочинений), оказывает положительное воздействие на внутренний мир молодого человека. Эмоциональное воздействие основывается на включении личности в процесс эстетического восприятия, направленного на развитие способности к эстетическому созерцанию, самоуглублению и обогащению эстетического опыта. В комплексе с другими видами храмового искусства духовная музыка наполняет эстетические чувства человека осмысленным художественным восприятием, разнообразными ассоциациями, представлениями, качественно видоизменяя и развивая их. Познавательное воздействие связано с расширением и углублением знаний личности о специфике духовной хоровой музыки, ее стилевых и жанровых особенностях, вокально-хорового исполнительства, развитием способности к эстетическому суждению на основе полученных знаний и приобретенного сенсорного опыта. Воспитательный потенциал духовного хорового искусства заключен в литературных и музыкальных текстах хоровых сочинений. Литературный текст (канонический или авторский) наполнен философским, нравственным, дидактическим содержанием, на основе которого развиваются духовные потребности личности, присваиваются духовные ценности. Музыкальный материал является средством, при помощи которого в памяти и сознании человека фиксируются литургические и авторские тексты, наполняясь эмоционально-оценочной составляющей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева, Л. А. Философия воспитания как основа педагогической деятельности / Л. А. Беляева. – Екатеринбург: Ур ГПИ, 1993. – 126 с.

2. Запорожец, А. В. Восприятие и действие / А. В. Запорожец, Л. М. Веккер, В. П. Зинченко, Л. Г. Рузская. – М.: Просвещение, 1967. – 322 с.

3. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.

4. Белобородова, В. К. Музыкальное восприятие школьников / В. К. Белобородова. – М.: Педагогика, 1975. – 506 с.

5. Остроменский, В. Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема / В. Д. Остроменский. – Киев: Музична Украина, 1975. – 199 с.

6. Проблемы эстетического развития личности школьника / под ред. А. И. Бурова, Е. В. Квятковского. – М.: Педагогика, 1987. – 96 с.

7. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 368 с.

Поступила в редакцию 13.12.2012 г.

УДК 615.851.82:159.942

Теория и практика арт-терапии: методологические основания междисциплинарного подхода

Пискун Н. Д.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В статье уделяется внимание истории лечебного воздействия процесса художественного творчества на человека. Подчеркивается, что специфической чертой древнего искусства является его синкретический характер, обуславливавший существование музыки, танцев, пения, поэзии, изобразительного искусства как единого, неразделимого целого. История цивилизаций Древнего мира, согласно автору, изобилует примерами чудесного воздействия произведений искусства на человека и освобождения его от душевных и телесных недугов. Подчеркивается, что известно использование воздействия церковной музыки на эмоциональную сферу человека в Средние века. Эпоха Возрождения положила начало триумфальному развитию светского искусства, когда каждое произведение было проникнуто любовью к человеку, верой в его силу и вызывало у него чувство радости и наслаждения. В начале XX века изучением психопатологической экспрессии стали заниматься психоаналитики. Среди дискуссионных вопросов теории арт-терапии одним из самых злободневных является определение видового многообразия арт-терапевтической деятельности, чему автор посвящает свое исследование.

Ключевые слова: *арт-терапия, психоаналитическая экспрессия, воздействие на эмоциональную сферу.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 127-135)

Teoeory and Practice of Art Therapy: Methodological Bases of Interdisciplinary Approach

Piskun N. D.
Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

In the article the author pays attention to the history of therapeutic effect of the process of artistic creativity on the man. It is stressed that a specific feature of ancient art is its syncretic character, which conditions the existence of music, dance, singing, poems, fine arts as one whole. History of ancient world civilizations, according to the author, abounds in examples of magic impact of works of art on the man and his liberation from spiritual and body illnesses. It is stressed that impact of church music is known to be used in the emotional sphere of the man in Medeival ages. The epoch of the Rennaissance started the triumphant development of secular art, when each piece of art was shot through by love for man, by belief in his strength and brought up in him the feeling of joy and happiness. In the early XX century psychoanalysts started the study of psychopathological expression. Among the controversial issues of the theory of art therapy one of the most current is determining typological diversity of art therapeutical activity, which the author devotes his study.

Key words: *art therapy, psychoanalytical expression impact on emotional sphere.*

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 127-135)

Документальные источники сообщают, что одно из первых упоминаний о целебной силе музыки относится к Ветхому Завету. История о Давиде и Сауле повествует, что во время глубочайшей тоски и уныния к Саулу был призван Давид, чье мастерство игры на лире не имело равных: «И бы́сть внегда́ бы́ти ду́ху лука́ву на

Адрес для корреспонденции: e-mail: natali_p@tut.by – **Н. Д. Пискун**

Саýлѣ, и взимáше давúдъ гýсли и игráше рукóю своéю, и отдыхáше Саýлъ, и блáго емý бя́ше, и отступáше от негó дýхъ лукáвый» (1 Цар. 16:23).

Цель статьи – выявление особенностей арт-терапии как знания из области междисциплинарного подхода в качестве синтетического явления (медицинского, социального и психологического).

В Саккара, недалеко от современного Каира, около 3000 г. до н. э. была возведена усыпальница фараона III династии Джосера (Зосера), т. н. «ступенчатая пирамида». В высоту она достигала 62,5 метра. Пирамида и постройки вокруг нее (дворы, молельни, жилища жрецов) были возведены по единому плану, составляя единый сложный ансамбль. История сохранила имя его создателя – Великого жреца и зодчего Имхотепа, прославленного мудреца своего времени, ученого астронома и медика, которого спустя два тысячелетия греки отождествили с богом врачевания Асклепием, сыном покровителя искусств Аполлоном. Именно Асклепий музыкой прекращал распри, а с помощью звуков трубы возвращал слух слабослышащим. По мнению древних египтян, звуки, воспроизводимые систрой, использовавшейся во время богослужения, лучше всего воздействовали на воображение. Музыка, исполненная на цитре, согласно убеждениям древних греков и римлян, способствовала пищеварению. Особое внимание они также уделяли произведениям изобразительного искусства, доставлявшим эстетическое наслаждение, театральным постановкам трагедий, во время которых зрители, сопереживая, испытывали сострадание и страх, тем самым очищали душу и возвышали ее.

К теоретическим истокам арт-терапевтической деятельности. Сюда относятся также рассуждения об эстетическом восприятии, о катарсисе, о сопоставлении и противоположности между мышлением и восприятием философов античности: Пифагора Самосского (570–490 до н. э.), Гераклита (ок. 520 – ок. 460 до н. э.), Парменида (ок. 540 – ок. 470 до н. э.), Платона (427–347 до н. э.), Сократа (ок. 470–399 до н. э.), Аристотеля (384–322 до н. э.). Так, например, Пифагор изучал исцеляющее воздействие определенных мелодий и ритмов на чувства и действия человека с целью возвращения его тела и разума в состояние гармонии; Платон утверждал, что музыкальные ритм и гармония сообщают красоту телу и уму; Аристотель указывал на наличие эмоционального катарсиса как результата воздействия на человека произведения искусства, способного очистить его тело и душу.

Именно идеи гуманизма и гедонизма повлияли на создание памятников мирового искусства последовавших XVII и XVIII столетий, когда собственно эмоциональный отклик, сопереживание и катарсис стали безусловными составляющими шедеврального произведения. Именно к XVII веку относятся первые попытки научного осмысления воздействия произведения искусства на организм человека.

Так, именно в XVII столетии проблема восприятия, а, следовательно, и воздействия, нашла свое отражение в рационалистических трудах Г. В. Лейбница (1646–1716). Ему принадлежит заслуга введения в науку дефиниций: «перцепция» (лат. perceptio – представление, восприятие), обозначающая смутное и бессознательное восприятие, в противоположность ясному его осознанию (осознанному восприятию), определяемому как «апперцепция». Согласно теории Г. В. Лейбница, реальный мир состоит из бесчисленных деятельных психических субстанций, неделимых первоэлементов бытия – монад, которые по изначальной установке Бога, находятся между собой в отношении предустановленной гармонии. Монады образуют восходящую иерархию согласно тому, насколько ясно и отчетливо они представляют мир. В этой иерархии особое место занимают монады, которые способны не только к восприятию, перцепции, но и к самосознанию, апперцепции. К ним Лейбниц относил души людей. В подтверждение вышеотмеченных идей видится закономерной уже вошедшая в теорию рецепции хрестоматийная ссылка на суждение В. П. Зубова относительно учения Лейбница, согласно которому «каждая индивидуальная монада видит мир под своим углом зрения и отсюда бесконечное разнообразие его «отображений», подобное тому, которое получается, когда смотрят на один и тот же город с разных точек или изображают в различных ракурсах один и тот же предмет» [1, с. 439].

В XVIII столетии проблемой изучения восприятия (перцепции – апперцепции) за-

нимался А. Г. Баумгартен (1714–1762), известный как родоначальник эстетики как особой философской дисциплины. Именно чувственное познание, основанное в равной степени на опыте и на эмоциях, теорию которого Баумгартен назвал «эстетикой», оказалось одновременно и теорией прекрасного, поскольку чувственное, неотчетливое восприятие совершенства связывалось им с наслаждением прекрасным. К этому же историческому периоду сложения фундамента рецептивной теории относятся труды Иммануила Канта (1724–1804): его диссертация «О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира», научные работы: «Критика чистого разума», «Критика практического разума» и «Критика способности суждения». По представлениям Канта, «опыт есть познание через связанные между собой восприятия», а трансцендентальная апперцепция определяется как изначальное единство сознания и познающего субъекта, которое и обусловливает единство опыта. Вслед за Кантом Г. В. Ф. Гегель (1770–1831) сформулировал ставшую афористической и знаковой для теории рецепции мысль, согласно которой «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» [2, с. 396]. Затем Вильгельм Дильтей (1833–1911) в своих трудах призвал «понять жизнь, исходя из нее самой», используя для этой цели метод «понимания» как непосредственного постижения некоего целостного переживания. Понимание, родственное интуитивному проникновению в жизнь (по Дильтею), противопоставляется методу «объяснения», имеющему дело с конструирующей деятельностью рассудка. Понимание же собственного внутреннего мира, согласно теории, достигается с помощью самонаблюдения, понимание чужого мира – путем «вживания», «сопереживания», «вчувствования». Так, понимание, достигнутое путем «вживания», предполагает перенесение субъекта в объект (или превращение субъекта в объект), в то время как вчувствование является обратным процессом, когда происходит перенесение на предмет вызываемых им чувств и настроений (или превращение объекта в субъект).

Отличительно качественным моментом эволюции знаний в области восприятия является тот факт, что особо пристальное внимание разработке этого феномена и дефиниции уделяли именно немецкие ученые (И. Фихте, И. Гердер, И. Гербарт, Х. Гадамер и др.), пришедшие к заключению, что восприятие того или иного индивида зависит от специфики его ментальности, мировоззрения, системы убеждений, самооценок [3].

Если первые попытки научного осмысления воздействия произведения искусства на организм человека относятся к XVII веку, то непосредственно экспериментальные – к концу XIX – началу XX века. По мнению доктора медицинских наук А. И. Копытина, «одной из предпосылок развития арт-терапии явилось возникновение интереса к «примитивному», доисторическому искусству» [4, с. 22], который «дал толчок интересным сравнительным искусствоведческим, антропологическим и психологическим исследованиям» [4, с. 22], положившим начало к исследованию детского творчества. На протяжении ряда лет были выработаны исследовательские принципы и подходы к его изучению, повлиявшие на научную и практическую работу представителей психодинамического подхода (А. Фрейд, М. Кляйн, М. Наумбург, М. Ловенфельд и др.).

Творчество психически больных людей стало предметом научного исследования Ч. Ламброзо. Он первым обратил внимание на то, что в этом творчестве ярко прослеживаются их естественные потребности. Научные начинания были продолжены в трудах А. Тордье, М. Симона, ставших родоначальниками «нозографической традиции» в изучении спонтанной творческой деятельности психически больных людей, а также в работах Г. Прицхорна, Ж. Делея, М. Ричардсона, Е. Гутман и др. Помимо психиатров, в начале XX века этой деятельностью заинтересовались представители художественного авангарда (А. Бретон, Ж. Дюбюффе и др.). Они устраивали выставки работ душевнобольных, в частности, в галерее Vevin Raspail (Париж, 1926), «Сюрреализм» в галерее Maeght (Париж, 1947). После прочтения монографии Ганса Принцхорна «Творчество душевнобольных» (1922), французский художник и скульптор Жан Дюбюффе собрал коллекцию произведений искусства людей с психической патологией, которую затем экспонировал в Европе и Америке. Именно

ему принадлежит введение в научный обиход термина «L'art brut» (с фр. – «сырое», «грубое», «необработанное искусство») применительно к творчеству психически нездоровых людей. Созданные им художественные произведения, демонстрирующие отказ автора от эстетических норм, схожие с любительской живописью детей и самоучек, были непосредственно связаны с изучением творчества душевнобольных.

В начале XX века изучением психопатологической экспрессии стали заниматься психоаналитики. В это время арт-терапевтическая деятельность развивалась в русле идей З. Фрейда и К. Г. Юнга. Лечебное воздействие активно изучалось на примере изобразительной деятельности. Используя идеи К. Г. Юнга о возможностях художественного творчества в психоаналитической, психотерапевтической практике, Р. Пикфорд, М. Милнен, Д. Винникотт и др. внесли большой вклад в развитие арт-терапевтических идей [5, с. 12].

Основательницей арт-терапии в 40-х гг. XX века в США по праву считается М. Наубург, использовавшая в работе с детьми рисуночные техники, позволявшие ей исследовать бессознательные процессы. Она была убеждена, что в процессе художественных занятий реализуется возможность открыто выражать страхи и фантазии. Также ученая основала первые образовательные курсы и стремилась придать им статус полноценной последипломной подготовки. В это же время свой взгляд на проблемы художественной педагогики и практики высказала Э. Крамер, считавшая, что арт-терапевтический процесс возможен благодаря механизму сублимации, выполняющей компенсаторную функцию по отношению к агрессии и ее проявлениям.

Впервые в европейскую науку и практику термин «арт-терапия» ввел А. Хилл в труде «Изобразительное искусство против болезни» (1945). Он стал известен не только благодаря теоретическим работам и непосредственной арт-педагогической деятельности, но и тем, что занимался популяризацией художественной практики. В течение ряда лет он возглавлял Британскую ассоциацию арт-терапевтов. Новаторские идеи арт-педагогики развивались в это время также Г. Ридом и Д. Дьюи. Основная их идея состояла в том, что изобразительная деятельность является одной из важных составляющих в процессе формирования гармонически развитой личности.

Середина XX века была ознаменована активизацией арт-терапевтической деятельности в среде людей с психопатологией с целью их лечения и последующей реабилитации. В Великобритании, Германии, Франции и США на базе крупных лечебниц стали открываться художественные студии, позволившие пациентам заниматься творчеством под контролем психиатров, психоаналитиков и художников.

Вторая половина XX века стала временем создания первых профессиональных объединений арт-терапевтов, предполагавших специальную идентификацию специалистов именно в этой области деятельности. Были разработаны критерии членства, требования, предъявляемые к членам ассоциации, определены содержание и задачи деятельности. Первой в Европе стала Британская ассоциация арт-терапевтов (BAAT) (1963), затем была образована Американская арт-терапевтическая ассоциация. В дальнейшем подобные ассоциации были созданы в различных странах Европы, Канаде, Австралии и Японии [4, с. 36–37].

В России интерес к синтезу искусства и терапии возник так же, как и в Европе, в начале XX века и был представлен, в первую очередь, в контексте музыкотерапии. По инициативе В. М. Бехтерева в России в 1913 году был основан комитет по исследованию музыкально-терапевтических эффектов. К этому времени также относятся исследования С. С. Корсакова, В. М. Бехтерева, И. М. Догеля, И. М. Сеченова, И. Р. Тарханова и др. В результате практической деятельности подтверждается тот факт, что «положительные эмоции от общения с искусством оказывают лечебное воздействие на психосоматические процессы, содействуют психоэмоциональному напряжению человека, мобилизуют его резервные силы, обуславливают его творчество во всех областях искусства, науки и всей жизни в целом» [5, с. 11].

Интерес к использованию средств арт-терапии в конце XX века заметно активизировался. Основанием для этой активизации послужили достижения научно-технического прогресса, позволившие проводить исследования на более высоком уровне, а

также необходимость применения в современной жизни коррекционных средств, способствующих снятию напряжения и усталости, а также позволяющих релаксировать и повышать эмоциональный тонус.

Таким образом, согласно справедливому умозаключению профессора М. Е. Бурно, «терапия творчеством складывалась исторически постепенно из следующих самостоятельных воздействий <…>. Это: 1) терапевтическая увлеченность различными занятиями; 2) терапевтическое самораскрытие в творчестве; 3) целебный поиск смысла жизни [6, 29].

Арт-терапия как область научного знания. Пройдя долгий период становления и трансформации от лечебных практик Древнего мира до получения достаточного числа конкретных экспериментальных данных в конце XIX – начале XX века, арт-терапия в 30-х годах XX века получила основания претендовать на область научного знания.

Арт-терапия, возникшая на стыке теоретического и практического знания, является примером междисциплинарного подхода в науке, ибо представляет собой синтетическое явление, целостно презентирующее три самостоятельных направления: медицинское, социальное, психологическое. Существуя в настоящее время на стыке науки и искусства, она опирается на результаты научных исследований различных областей знания. Эта интегративность обеспечивает арт-терапии как области научного знания определенную и выраженную динамику. Поток теоретических публикаций, посвященных терапевтическому воздействию художественного творчества на психоэмоциональное состояние человека, не иссякает, и в то же время предлагается широкий спектр новаторских арт-терапевтических методик. Однако следует отметить, что для получения статуса научного знания арт-терапии не хватает комплексных научных трудов, научной систематизации полученных знаний и результатов практической деятельности, а также определения общих закономерностей и попыток научного прогнозирования. Отсутствие подобного рода исследовательского материала затрудняет восприятие арт-терапевтической деятельности как целостного теоретико-практического процесса и исследование узкоспециальных научных вопросов в частности. До настоящего времени не предложена принимаемая оппонентами универсальная формулировка собственно арт-терапии.

При этом важно подчеркнуть, что знаковыми сегодня, с точки зрения методологического основания, являются труды А. И. Копытина – доктора медицинских наук, заведующего кафедрой арт-терапии, руководителя программы дополнительного профессионального образования «Арт-терапия в образовании, медицине и бизнесе» Института практической психологии «Иматон», председателя РОО «Арт-терапевтическая ассоциация», вице-президента секции искусства и психиатрии Всемирной психиатрической ассоциации. Его многочисленные монографии, посвященные различным аспектам арт-терапевтической деятельности, представляют несомненный научный интерес. В качестве методологической основы особо значим его труд «Теория и практика арт-терапии» (СПб., 2002). Также вопросами теории и классификацией видов арт-терапевтической деятельности занимается доктор педагогических наук, профессор Л. Д. Лебедева. Полезной для проводимого исследования стала ее монография «Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий».

Примечательным фактом в научной дискуссии стало предложенное в диссертационном исследовании «Опыт исследования практики арт-терапии в XX в. Игровой контекст современного искусства» (М., 2005) «на основании отсутствия единой традиции арт-терапии» Л. А. Тихонович авторское определение арт-терапии «как способа психотерапевтической работы, основанной на представлениях о возможности и необходимости творческого самовыражения, раскрытия индивидуальных способностей, самосовершенствования и личностного роста» [7, с. 12–13]. Данная формулировка, научность которой ставится под сомнение, еще раз доказательно свидетельствует о том, что научное определение и обоснование феномена арт-терапии – дело будущего. Все вышеупомянутые авторы в своих исследованиях акцентируют внимание на изменении содержания понятия «арт-терапия» по мере развития этой области знания и собственной практической деятельности.

Как уже отмечалось выше, впервые введенное А. Хиллом понятие «арт-терапия» буквально предполагало терапию искусством. Он писал, что, «побуждая больного человека выражать свои переживания в визуальной форме, можно «вылечить» его душевные, связанные с патологической интроспекцией раны. В других случаях это приводит к снижению тревоги и напряжения и формирования более оптимистичного взгляда на мир. Благодаря созданию новых образов и целой серии художественных работ человек <…> отвлекается от своих физических недостатков и концентрирует внимание на том, что помогает ему освободиться от страданий [цит. по 4, с. 28].

Мнения по поводу содержания арт-терапевтической деятельности основоположников этого направления, согласно суждению А. И. Копытина, свидетельствовали о том, что «что одни из них делают свидетельства на том, что художественное творчество помогает психотерапевту установить с клиентом более тесный контакт и получить доступ к его переживаниям, другие на том, что оно само по себе способно сублимировать его чувства и давать выход деструктивным тенденциям, третьи – на том, что исцеляющий эффект художественного творчества достигается прежде всего благодаря отвлечению от «патологической интроспекции» и созданию положительного настроя. Несмотря на различие позиций, все они, так или иначе, сочетаются с современным определением арт-терапии» [4, с. 16]. Вне сомнения, эти различные точки зрения при всей их самодостаточности требовали определенной интеграции в научном знании и выработке единой платформы арт-терапевтического образования и практики, о чем свидетельствует создание Европейского консорциума арт-терапевтический ассоциаций. Как указано в справочнике ECARrTE (1999), эта организация является «средством сохранения и развития общих стандартов» в области арт-терапевтического образования для всех учебных заведений в рамках Европейского сообщества, где существуют программы подготовки в области арт-терапии [4, с. 18]. Анализируя содержательные аспекты арт-терапии, ученый в своих рассуждениях опирается на определения и принципиально значимые высказывания арт-терапевтов Д. Уэллера, Т. Слуненко, М. Бетенски и, в конечном итоге, приходит к умозаключению о том, что, «несмотря на определенные, а порой весьма существенные различия в трактовках этого понятия представителями ее разных школ и направлений, существуют некоторые наиболее общие признаки, позволяющие говорить о ней как о вполне определенной области психотерапевтической деятельности» [4, с. 20]. К этим общим признакам можно отнести «использование изобразительных материалов для выражения клиентом содержания своего внутреннего мира; создание для этого особых условий; присутствие психотерапевта рядом с клиентом в процессе его изобразительной деятельности и использование им тех или иных приемов, помогающих клиенту выражать свои чувства и мысли в художественной форме и осознавать связь изобразительной продукции с содержанием своего внутреннего мира» [4, с. 20].

Вслед за А. И. Копытиным ученая в области патопсихологии Ю. И. Левченко рассматривает арт-терапию сквозь призму не только лечебной, но и психокоррекционной практики и отмечает, что «арт-терапия – это совокупность методик, построенных на применении разных видов искусства в своеобразной символической форме и позволяющих с помощью стимулирования художественно-творческих (креативных) проявлений человека осуществлять коррекцию нарушений психосоматических, психоэмоциональных процессов» [8, с. 8].

Многозначность трактовок арт-терапии как научного термина также отмечает исследователь Е. А. Медведева. Она акцентирует внимание на том, что «арт-терапия» определяется как «совокупность видов искусства, используемых в лечении и коррекции; как комплекс арт-терапевтических методик; как направление психотерапевтической и психокоррекционной практики; как метод. Она применяется в медицине (психиатрии, терапии, хирургии и т. д.) и в психологии (общей, медицинской и специальной). Арт-терапия как направление, связанное с воздействием разных средств искусства на человека, используется как самостоятельно, так и в сочетании с медикаментозными, педагогическими и другими средствами» [5, с. 25].

В контексте заявленной проблематики также видится необходимым подчеркнуть (вслед за рассуждениями Л. А. Тихонович), что арт-терапию сегодня следует трактовать не только как раздел психотерапии, но и как часть целого ряда областей гуманитарного знания и практики (философия, культурология, современное искусство и др.) [7, с. 25].

Точки зрения на арт-терапию. Среди дискуссионных вопросов теории арт-терапии одним из самых злободневных является определение видового многообразия арт-терапевтической деятельности. В частности, на основании комплексного подхода к существующим точкам зрения в настоящее время можно выделить следующие **виды:**

- Анимационная терапия
- Библиотерапия
- Видеотерапия
- Вокалотерапия
- Драматерапия
- Игротерапия
- Имаготерапия
- Изотерапия
- Куклотерапия
- Маскотерапия
- Музыкотерапия
- Музыкоцветотерапия
- Песочная терапия
- Работа с глиной
- Светоцветовая терапия
- Сказкотерапия
- Танцтерапия
- Цветотерапия
- Фототерапия

Заслуживающей, на наш взгляд, внимания является попытка рассмотрения термина «арт-терапия» с точки зрения интегрированных в ней областей знания, предложенного Л. Д. Лебедевой в монографии «Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий». Автор предлагает семантико-синтаксический анализ дефиниции в соотношении с многочисленными ее производными («арт-терапевтический подход», «арт-терапевтическая практика», «арт-терапия» и др., прежде всего в контексте изобразительного искусства), в результате чего приходит к убеждению, что «в отечественной науке пока не сложился отражающий это явление русскоязычный термин» [9, с. 10]. На основе сравнительного анализа существующих общеупотребительных терминологических единиц ею была предложена следующая иерархическая система основных составляющих в области арт-терапии:

Арт-терапия в иерархии направлений на основе искусства в творческой деятельности (по Л. Д. Лебедевой):

Тип: *терапия искусством*
Класс: *терапия творчеством (креативная терапия)*
Подкласс: *экспрессивная терапия*
Семейства: *терапия творческим самовыражением*
музыкальная терапия
игровая терапия
драматерапия
сказкотерапия
библиотерапия
танцевальная терапия
телесно-двигательная терапия
арт-терапия

Виды арт-терапии:
изотерапия (рисуночная терапия)
визуальная (терапия образами)
медитативное рисование
мультимедийная (интегративная)

Комментируя предложенную схему, автор обращает внимание на ее условность и подчеркивает, что она не исчерпывает всех оснований для классификации, ибо за ее пределами остались гештальториентированная, динамическиориентированная арт-терапии, арт-психотерапия, арт-терапия в социальной сфере, арт-терапия в образовании [9, с. 11].

Принципиально важным научным основанием является наличие разработанного терминологического аппарата области знания. В этом контексте Л. Д. Лебедева предлагает следующие составляющие терминологического поля арт-терапии:

• ***Участники арт-терапевтического процесса:***

– участник (редко – персона, лицо, субъект), пациент, клиент;

– психолог, педагог, ведущий, руководитель, организатор, арт-терапевт, котерапевт, супервизор.

• ***Название деятельности:***

– арт-терапевтическая работа, арт-терапевтическая практика, интегративная арт-практика.

• ***Период арт-терапевтической работы:***

– сессия, занятие, воркшоп (work shop), мастерская.

• ***Место арт-терапевтической работы:***

– арт-терапевтический кабинет, арт-терапевтическое пространство, класс, зал, помещение.

• ***Формы арт-терапевтической работы:***

– индивидуальные и групповые (индивидуальная и групповая арт-терапия); арт-формы, мультимедийные формы, интегративные формы и др.

• ***Разновидности арт-терапевтических групп:***

– тематически-ориентированная, студийная, открытая, закрытая, структурированная, неструктурированная и др.

• ***Технология арт-терапевтической работы:***

– арт-терапевтические техники (арт-техники), методики, методы, приемы, упражнения; техники изобразительной экспрессии, техники направленной визуализации, арт-терапевтические игры и др.

• ***Арт-терапевтический процесс:***

– групповой процесс; арт-терапевтическая диагностика; арт-терапевтическая коррекция; спонтанная изобразительная деятельность, спонтанное самовыражение, вербальная и невербальная коммуникация; общение на символическом уровне; символический язык; перенос; контрперенос; визуализация; визуальное искусство; терапевтический рисунок; изобразительное творчество; арт-терапевтическая продукция, изобразительный продукт, продукты творчества, арт-терапевтическая среда, арт-терапевтическая атмосфера, пространство. Результаты арт-терапии. Арт-терапевтические шкалы формальных элементов. Групповая динамика. Терминация (завершение циклов арт-терапевтических сессий). Арт-терапевтическая поддержка. Арт-терапевтическое сопровождение [9, с. 14].

С помощью этих терминов, по справедливому мнению Л. Д. Лебедевой, могут быть описаны различные стороны арт-терапевтической теории и практики.

Рассматривая арт-терапию как область научного знания, принципиальным видится определение основных ее функций. Согласно мнению Е. А. Медведевой, таковыми являются: катарсическая (очищающая, освобождающая от негативных состояний); регулятивная (снятие нервно-психического напряжения, регуляция психосоматических процессов, моделирование положительного психоэмоционального состояния); коммуникативно-рефлексивная (обеспечивающая коррекцию нарушений общения, формирование адекватного межличностного поведения, самооценки) [5, с. 26]. Очевидно, что проблема выявления всего спектра функций арт-терапии является сегодня актуальной и подлежащей разработке.

Принципиально важной составляющей арт-терапевтической теории является выявление и обоснование ее целительных и психокоррекционных потенций. В современной практике техники арт-терапии успешно применяются при решении таких основных проблем и задач, как:

- внутри- и межличностные конфликты;
- кризисные состояния;
- экзистенциальные и возрастные кризисы;
- травмы;
- потери;
- постстрессовые расстройства;
- невротические расстройства;
- психосоматические расстройства;
- развитие креативности;
- развитие целостности личности;
- обнаружение личностных смыслов через творчество.

В настоящее время четкое определение границ и возможностей арт-терапии – проблема до конца не разрешенная и претендующая на самостоятельное исследование.

Исходя из всех вышеизложенных положений, сегодня можно констатировать тот факт, что комплексное теоретико-методологическое осмысление феномена арт-терапии запаздывает по отношению к быстро развивающейся ее практике. Между тем следует обратить внимание на выявленные А. И. Копытиным наиболее общие изменения в методологии современной арт-терапии:

- дальнейшая дифференциация подходов и формирование плюралистического контекста, в рамках которого специалисты могут выбирать те или иные формы арт-терапии, ориентируясь на условия ее проведения, особенности клиентов и собственные теоретические предпочтения;
- нарастание интегративных тенденций, направленных на объединение разных арт-

терапевтических направлений и модальностей творческой экспрессии на основе общей системы теоретических взглядов;

• усиление мультидисциплинарного характера арт-терапии, ассимилирующей представления современной социологии, эстетики, лингвистики, философии и теории культуры [10, с. 7].

Отдавая должное справедливости предложенных стратегий, видится необходимым подчеркнуть неоправданное в последней позиции, с нашей точки зрения, игнорирование искусства и собственно науки о нем – искусствоведения. Являясь базовой составляющей процесса арт-терапии, оно так и не стало предметом теоретически осознанной интеграции, при том, что и история, и теория, и практика искусства являются бесценными с точки зрения генерирования собственно арт-терапевтических идей.

Важным достижением в методологическом плане, на наш взгляд, являются выявленные А. И. Копытиным инновационные направления в арт-терапии, такие, как:

• мультикультурное направление;
• феминистский подход;
• интегративное направление;
• экологическое направление;
• социально-конструкционистское, или нарративное, направление [10, с. 8].

Таким образом, пройдя долгий период возникновения, становления и эволюции, арт-терапия получила основания претендовать на область научного знания. Несмотря на существующие расхождения в теоретических вопросах, следует констатировать, что проделана огромная теоретическая и практическая работа.

Заключение. На основании комплексного исследования существующего сегодня многообразия определений термина «арт-терапия» в качестве рабочей дефиниции справедливым видится следующее: ***арт-терапия*** – это синтез ряда областей научного знания (искусства, медицины и психологии); в лечебной и психокоррекционной практике – это совокупность методик, построенных на применении в своеобразной символической форме техник разных видов искусства, позволяющих стимулировать художественно-творческие проявления клиента с целью осуществить коррекцию нарушений психосоматических, психоэмоциональных процессов и отклонений в личностном развитии.

Следует отметить, что для получения статуса точной науки отечественного знания арт-терапии сегодня не хватает комплексных научных трудов, научной систематизации полученных знаний и результатов практической деятельности, а также определения общих закономерностей и попыток научного прогнозирования. Перспективным проблемным полем арт-терапии являются также процессы интеграции достижений различных областей научного знания. К актуальным вопросам методологического характера современной арт-терапии относятся отсутствие терминологической, видовой определенности и универсальности, а также четкое и аргументированное осмысление границ и возможностей арт-терапии.

ЛИТЕРАТУРА

1. История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. / редкол.: М. Ф. Овсянников [и др.]. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 835 с.

2. Перекличка веков: Размышления, суждения, высказывания / авт.-сост. В. Г. Носков. – М.: Мысль, 1990. – 445 с.

3. Пискун, Н. Д. Рецептивная теория и горизонты ее применения в области изобразительного искусства / Н. Д. Пискун // Вестник Бел. гос. ун-та культуры и искусств. – 2006. – С. 47–56.

4. Копытин, А. И. Теория и практика арт-терапии / А. И. Копытин. – СПб.: Питер, 2002. – 368 с.

5. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании: учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко [и др.]. – М.: Издат. центр «Академия», 2001. – 248 с.

6. Бурно, М. Е. Терапия творческим самовыражением / М. Е. Бурно – М: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 1999. – 364 с.

7. Тихонович, Л. А. Опыт исследования практики арт-терапии в XX в. Игровой контекст современного искусства: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Л. А. Тихонович. – М., 2005. – 23 с.

8. Вальдес Одриосола, М. С. Арт-терапия в работе с подростками. Психотерапевтические виды художественной деятельности: метод. пособие / М. С. Вальдес Одриосола. – М.: Гуманитар. изд.-во Центр ВЛАДОС, 2007. – 63 с. – (Развитие и коррекция).

9. Лебедева, Л. Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий / Л. Д. Лебедева. – СПб.: Речь, 2007. – 256 с.

10. Арт-терапия в эпоху постмодерна / под ред. А. И. Копытина – СПб.: Изд-во «Речь»; Изд-во «Семантика-С», 2002. – 224 с.

Поступила в редакцию 17.04.2013 г.

Музыка – необходимый компонент культуры нации

Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.]; науч. ред. Т. Г. Мдивани; редкол.: А. И. Лакотко [и др.]. – *Минск : Беларус. навука, 2012. – 560 с. Тир. 400 экз.*

Музыка – вид искусства, который не может существовать без исполнителя. Чтобы донести музыкальный материал до слушателя, получить признание у публики, необходим посредник – исполнитель, и именно от его мастерства зависят успех и популярность написанного произведения. С течением времени меняется картина корифеев композиторского творчества, на арену выходят все новые имена и таланты, изменяются музыкальные предпочтения, и задача ученых – творить в духе времени, отслеживать актуальные события, происходящие в музыкальном пространстве, открывать новые музыкальные шедевры современной белорусской музыки посредством концертного исполнительства.

Именно искусству музыкального исполнительства посвящена книга «Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века», которую опубликовал издательский дом «Белорусская наука» в 2012 году. Данное исследование выполнила группа ученых и музыкантов по линии Государственного комитета по науке и технологиям Республики Беларусь (ГКНТ) при финансовой поддержке Министерства культуры Республики Беларусь. Авторами такого масштабного проекта являются профессор Белорусской государственной академии музыки, доктор искусствоведения Е. Н. Дулова, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов Белорусской государственной академии музыки, доктор искусствоведения, профессор Б. В. Ничков, доцент кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения О. П. Савицкая, старший научный сотрудник Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», кандидат искусствоведения Г. П. Цмыг, заведующий отделом музыкального искусства и этномузыкологии ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», лауреат Государственной премии Республики Беларусь, кандидат искусствоведения, доцент Н. А. Ювченко.

Руководителем темы и идейным вдохновителем создания книги о белорусском концертном исполнительстве выступила Татьяна Герасимовна Мдивани, ведущий научный сотрудник Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», доктор искусствоведения, профессор, лауреат Государственной премии, автор более 150 научных работ. В 2009 году Т. Г. Мдивани опубликовала в издательстве «Вышэйшая школа» четыре книги о современных отечественных композиторах. Впервые в нашей стране были систематизированы биографические данные и широко раскрыты творческие портреты современных белорусских композиторов – Е. А. Глебова, С. А. Кортеса, И. М. Лученка, А. Ю. Мдивани. Каждая книга сопровождалась электронным приложением, содержащим аудиофрагменты музыкальных произведений, фотографии, видеоматериалы концертов, спектаклей и оперных постановок заявленных композиторов.

Книга «Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века» написана с целью создания целостной картины развития современного национального концертного исполнитель-

ства. Необходимость разработки данной темы обусловлена основополагающими задачами в области культуры по созданию, охране, изучению, популяризации, использованию и распространению культурных ценностей, а также требованием реального осуществления государственной политики в области культуры, что предусмотрено Законом Республики Беларусь «О культуре Республики Беларусь».

Научная новизна данной работы заключается в целостном представлении о современном академическом концертно-исполнительском искусстве Беларуси в виде текстового материала и аудиопродукции. В исследовании впервые систематизированы основные формы академического концертно-исполнительского музыкального искусства, созданы творческие портреты ведущих музыкантов-исполнителей, а также освещены все области музыкальной практики (дирижерская, органно-пианистическая, хоровая, струнно-смычковая, игра на ударных, духовых и народных инструментах).

Данное издание ориентировано на широкое использование в научной деятельности, в музыкальной педагогике ссузов, вузов, колледжей, общеобразовательных школ, а также предназначено для нужд радио, телевидения, издательств, профессиональных музыкантов. Работа создает широкие возможности для освоения читателем музыкального академического концертно-исполнительского искусства Беларуси последней трети XX – начала XXI века. Материал книги воспитывает чувства национальной гордости и достоинства, обеспечивает формирование верных представлений о менталитете белорусского народа, позволяет глубже понять культуру нации, ее значение для современности с учетом мирового художественного контекста. В этом проявляется практическое значение данного инновационного проекта.

Книга состоит из трех частей. Первая часть посвящена историко-теоретическим вопросам, вторая – сольным концертно-исполнительским практикам, третья – искусству дирижирования. Издание богато иллюстрировано, а также содержит приложение в виде аудиодиска, которое удалось осуществить при содействии издательства «Высшая школа».

В заключение хочется выразить искреннюю благодарность и особую признательность редактору РУП «Издательский дом “Белорусская наука”» Татьяне Петровне Петрович, редколлегии (А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко, М. П. Дриневскому, И. В. Оловникову, Н. М. Волкову, Т. В. Лихач, М. И. Козлович), рецензентам в лице докторов искусствоведения, профессоров О. В. Дадиомовой и Н. П. Яконюк, а также авторам уникального проекта.

А. Г. Субботняя

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 ее индексировать.
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, указывающие на достижение поставленной цели, новизну 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, должна 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).
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;
   - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
   - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
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 expanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, 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 nauka@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;
   - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named afrer P. M. Masherov (www.vsu.by);
   - 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 А. А. Чмиля «Витебск. Весенняя вода» .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013 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.