



# ЧЕЛОВЕК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

---

# HUMAN IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Издается с февраля 2020 г.  
Выходит один раз в полугодие

---

## 2

---

**2021**

МИНСК  
БГУ



## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Главный редактор**      **КОРОЛЬ А. Д.** – доктор педагогических наук, профессор; ректор Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.  
E-mail: rector@bsu.by
- Заместители  
главного редактора**      **УСОВСКАЯ Э. А.** – кандидат культурологии, доцент; доцент кафедры культурологии и заместитель декана по учебной работе и международной деятельности факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.  
E-mail: usovskaya@bsu.by
- ВАЖНИК С. А.** – кандидат филологических наук, доцент; декан филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.  
E-mail: waznik@yandex.ru
- Ответственный  
секретарь**      **ШОДА М. Ю.** – кандидат филологических наук; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.  
E-mail: marshoda@gmail.com
- Арташкина Т. А.*      Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия.  
*Бабосов Е. М.*      Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.  
*Баженова О. Д.*      Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.  
*Будучев В. А.*      Университет Лотарингии, Мец, Франция.  
*Воронович И. Н.*      Министерство спорта и туризма Республики Беларусь, Минск, Беларусь.  
*Гафаров Х. С.*      Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.  
*Глейтер Й.*      Берлинский технический университет, Берлин, Германия.  
*Джохадзе Г. А.*      Государственный университет имени Ильи, Тбилиси, Грузия.  
*Духан И. Н.*      Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.  
*Зверева Г. И.*      Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.  
*Лаврентьев А. Н.*      Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва, Россия.  
*Локотко А. И.*      Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.  
*Мартынов В. Ф.*      Институт современных знаний им. А. М. Широкова, Минск, Беларусь.  
*Павильч А. А.*      Белорусский государственный экономический университет, Минск, Беларусь.  
*Печенева Т. А.*      Академия управления при Президенте Республики Беларусь, Минск, Беларусь.  
*Прохоренко О. Г.*      Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.  
*Свидерская М. И.*      Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.  
*Симян Т. С.*      Ереванский государственный университет, Ереван, Армения.  
*Снапковская С. В.*      Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.  
*Сухоцкая Т. Ф.*      Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь.  
*Суша А. А.*      Национальная библиотека Беларуси, Минск, Беларусь.  
*Филипп К. Я.*      Штутгартский университет, Штутгарт, Германия.

## EDITORIAL BOARD

**Editor-in-chief**      **KAROL A. D.**, doctor of science (pedagogics), full professor; rector of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
E-mail: rector@bsu.by

**Deputy editors-in-chief**      **USOUSKAYA E. A.**, PhD (cultural studies), docent; associate professor at the department of cultural studies and deputy dean for academic and international affairs, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
E-mail: usovskaya@bsu.by  
**VAZHNIK S. A.**, PhD (philology); dean of the faculty of philology, Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
E-mail: waznik@yandex.ru

**Executive secretary**      **SHODA M. J.**, PhD (philology); head of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
E-mail: marshoda@gmail.com

- Artashkina T. A.* Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia.  
*Babosov E. M.* National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus.  
*Bazhenova O. D.* Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
*Buduchev V. A.* Université de Lorraine, Metz, France.  
*Voronovich I. N.* Sports and Tourism Ministry of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus.  
*Gafarov H. S.* Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
*Gleiter J.* Berlin Technical University, Berlin, Germany.  
*Jokhadze G. A.* Ilia State University, Tbilisi, Georgia.  
*Dukhan I. N.* Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
*Zvereva G. I.* Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.  
*Lavrentiev A. N.* Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russia.  
*Lokotko A. I.* National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus.  
*Martynov V. F.* Shirokov Institute of Contemporary Knowledge, Minsk, Belarus.  
*Pavilch A. A.* Belarusian State Economic University, Minsk, Belarus.  
*Pechenyova T. A.* Academy of Public Administration under the President of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus.  
*Philip K. Ya.* University of Stuttgart, Stuttgart, Germany.  
*Prakharenko A. G.* Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
*Sviderskaya M. I.* Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.  
*Simyan T. S.* Yerevan State University, Yerevan, Armenia.  
*Snapkovskaya S. V.* Belarusian State University, Minsk, Belarus.  
*Sukhotskaya T. F.* Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus.  
*Susha A. A.* National Library of Belarus, Minsk, Belarus.

---

---

# СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

---

## SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

---

---

УДК 371.383.2

### РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕЛИ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

*И. Л. ШАРЕЙКО<sup>1)</sup>*

<sup>1)</sup>*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Рассматривается необходимость поиска инновационных технологий и их внедрения в профессионально ориентированное обучение иностранным языкам. Подчеркивается особое значение эвристического обучения, осуществляемого для подготовки специалистов нового поколения, готовых к процессу непрерывного самообразования и самосовершенствования на протяжении всей жизни. Приводится пример эвристического занятия по теме «Географические ландшафты. Формы рельефа Земли», предназначенного для студентов факультета географии и геоинформатики БГУ. Данное занятие разработано с учетом закономерностей и принципов эвристической дидактики и направлено на активизацию творческого потенциала студентов и развитие их критического мышления.

**Ключевые слова:** эвристическое обучение; образовательный продукт; эвристические качества личности; творческая самореализация.

---

**Образец цитирования:**

Шарейко ИЛ. Реализация модели эвристического обучения в системе подготовки студентов географических специальностей. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:4–14.

**For citation:**

Shareika IL. Designing heuristic lessons for teaching English as a foreign language to geo-students. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:4–14. Russian.

---

**Автор:**

*Ирина Леонидовна Шарейко* – старший преподаватель кафедры английского языка естественных факультетов факультета социокультурных коммуникаций.

**Author:**

*Iryna L. Shareika*, senior lecturer at the department of English for sciences, faculty of social and cultural communications. [shareykail@bsu.by](mailto:shareykail@bsu.by)



## DESIGNING HEURISTIC LESSONS FOR TEACHING ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE TO GEO-STUDENTS

I. L. SHAREIKA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article analyses the possibility of implementing innovative technologies in teaching English as a second language (ESL) for professional purposes with special attention being paid to the training of a new-generation specialist ready for professional and personal self-development through lifelong learning. There follows a detailed description of the heuristic lesson «Landforms and landscapes» developed for the students of the faculty of geography and geoinformatics of the BSU, designed on the laws and principles of heuristic didactics and aimed at developing students' intellectual and creative abilities.

**Keywords:** heuristic learning; educational product; heuristic personality traits; creativity; personal development.

### Введение

Внедрение дистанционного обучения в формате вынужденного эксперимента в организацию образовательного процесса выявило острую необходимость поиска новых подходов и методов, направленных не столько на достижение поставленных предметных целей, сколько на развитие эвристических качеств личности, которые являются основополагающими при становлении человека, раскрытии его неповторимой индивидуальности и внутреннего потенциала. Сложившаяся ситуация послужила стимулом к анализу используемых педагогических стратегий и переосмыслению существующей концепции образования. Традиционная система обучения, основанная на передаче информации, при решении задач современной школы оказалась несостоятельной. На смену трансляции готового знания приходит парадигма формирования компетенций, наличие которых является обязательным условием эффективного социального и профессионального функционирования личности. Для подготовки специалистов, способных адаптироваться к условиям постоянно изменяющегося общества, готовых к процессу непрерывного самообразования и самосовершенствования на протяжении всей жизни, необходимо активное внедрение широкого спектра педагогических инноваций, среди которых стоит отметить эвристическое обучение. Вопросы такого обучения рассматривались в работах В. И. Андреева, А. Д. Короля, Ю. Н. Кулюткина, А. В. Хуторского [1–3] и других ученых, известных в области педагогической науки. Исследуя специфику эвристической дидактики, А. В. Хуторской, основатель и руководитель научной школы человекообразного образования, пришел к выводу о том, что эвристическое обучение – это обучение, «цель которого состоит в том, чтобы предоставить ученикам возможность творить знания, создавать образовательную продукцию, научить их самостоятельно решать возникающие при этом проблемы» [4, с. 504]. По мнению А. Д. Короля, автора модели эвристического образования на основе диалога, эвристическое обучение – это «обучение, которое основано на конструировании учеником собственного содержания образования в диалоге с культурно-историческим аналогом» [5, с. 67]. При анализе исследований в области эвристического обучения очевидным становится то, что использование данной технологии предполагает разрушение стереотипов и отказ от устаревших методов поиска готовых ответов и воспроизведения чужого опыта, поскольку «невозможно самореализоваться в социокультурном опыте, точнее, в “готовой” и “правильной” информации, передаваемой извне» [6, с. 33]. Достичь обозначенных целей можно в результате «познания окружающего мира исходя из личных особенностей» и «создания собственного образовательного продукта, отличного от продукта других учащихся» [6, с. 33]. Под образовательным продуктом понимаются не только реальные материалы деятельности обучающихся в виде сочинений, рассуждений, алгоритмов, схем и т. д., но и изменения личностных качеств обучающихся. Следовательно, при разработке занятий эвристического типа следует обратить особое внимание на создание развивающего образовательного пространства, стимулирующего способность обучающихся мыслить самостоятельно и продуктивно. Процесс обучения должен стать исследовательским и экспериментальным, направленным на познание и открытия, развитие мышления, а не на тренировку памяти.

### Теоретико-методологические аспекты эвристического обучения

В системе эвристического обучения ключевой технологической единицей выступает эвристическое занятие, которое строится на основе заданий открытого типа и предполагает создание собственного



образовательного продукта. Задание, которое не имеет единственного правильного ответа и направлено на развитие внутреннего потенциала обучающегося, называется открытым. Результаты выполненных заданий характеризуются высокой степенью аутентичности, многообразием, имеют различную степень творческого самовыражения. С учетом данной особенности эвристических заданий предоставляется возможность «обучать всех по-разному, но одинаково» (по А. Д. Королю), т. е. использовать одно и то же задание для обучения студентов с разным уровнем подготовки. Такой подход оказывается весьма эффективным, так как главным ориентиром обучения выступает не результат обучающегося, сравниваемый с определенным эталоном готовых знаний, а его личное образовательное приращение. В зависимости от используемых видов учебно-познавательной деятельности задания открытого типа в эвристической дидактике делятся на когнитивные (познание окружающей реальности), креативные (творческое самовыражение в процессе познания) и организационно-деятельностные (организация процесса познания).

*Когнитивные задания* разработаны на основе метода сравнения, метода конструирования понятий, метода прогнозирования и направлены на развитие интеллектуальных качеств человека, его способностей к выполнению различных мыслительных операций, таких как сравнение, анализ, синтез, обобщение и абстрагирование. В связи с этим использование заданий данного типа является необходимым компонентом, который включен в систему подготовки конкурентоспособного специалиста.

*Креативные задания* – мозговой штурм, метод придумывания, метод гиперболоизации и агглютикации и другие методы – развивают творческий потенциал обучающихся и их рациональные способы мышления. Применение нетривиальных заданий, бросающих вызов образовательным шаблонам, содействует подготовке специалиста, который может мыслить вне общепринятых представлений, готов генерировать новые идеи и применять их на практике.

*Организационно-деятельностные задания* – метод личностного целеполагания, метод самоорганизации обучения, метод самооценки и взаимообучения – предполагают обучение методам организации и построения собственной траектории учебно-познавательной деятельности. Показателем эффективности заданий данного типа является умение обучающихся самостоятельно ставить цели, прогнозировать пути их решения, контролировать и оценивать свои достижения в соответствии с реальными потребностями в социальной и профессиональной деятельности [3].

Соотношение и количество эвристических заданий в пределах одной темы определяются после установления фундаментального образовательного продукта и с учетом поставленных целей и сопутствующих задач. Все эвристические задания, независимо от их типа, имеют три части: «зажигательную» мотивационную часть (стимулирует к созданию собственного образовательного продукта); технологическую (в ней предлагается четкий алгоритм выполнения задания и уточняются особенности предстоящей деятельности); заключительную (указывается краткое описание ожидаемого продукта и критерии его оценивания). Очевидно, что в эвристическом обучении контролируется не степень усвоения готовых знаний, а творческое отклонение от них. Следовательно, проверяются не количественные показатели работы памяти, а качественные характеристики выполненных заданий, например степень оригинальности, уровень инновационной ценности, практикоориентированность и т. д.

Обязательным условием качественного эвристического задания является наличие в нем личностно значимого компонента, т. е. задание должно содержать вопрос, близкий обучающемуся и представляющий для него интерес. Так, преподаватель общих дисциплин должен учитывать профессиональную направленность учебного заведения и стараться максимально задействовать знания обучающихся по их основной специальности. Инструкция к заданию составляется с учетом оригинальности, увлекательности, лаконичности и доступности.

В качестве примера в настоящей работе предложен вариант проведения занятия с элементами эвристической дидактики по теме «Географические ландшафты. Формы рельефа», изучаемой на факультете географии и геоинформатики БГУ в рамках учебной дисциплины «иностранный (английский) язык (профессиональная лексика)». Данное занятие было разработано с учетом алгоритма (предложен А. Д. Королем, доктором педагогических наук, профессором) с использованием трехступенчатой технологии организации учебно-познавательной деятельности, включающей изучение действительности и создание первичного субъективного образовательного продукта; сравнение первичного субъективного образовательного продукта с культурно-историческим аналогом; создание обобщенного образовательного продукта. Важным методическим принципом, лежащим в основе этой разработки, является реализация межпредметных связей, стимулирующих развитие критического мышления и целостного восприятия окружающего мира.



### Пример проведения эвристического занятия

Данное занятие проводится по учебной дисциплине «иностранный (английский) язык (профессиональная лексика)» на факультете географии и геоинформатики.

**Тема занятия:** «Географические ландшафты. Формы рельефа».

**Ключевая идея методической разработки:** формирование профессиональной иноязычной коммуникативной компетенции посредством выполнения эвристических заданий в условиях интеграции английского языка и специальных географических дисциплин.

**Тип занятия:** коммуникативный.

**Вид деятельности:** говорение, письмо, аудирование, чтение.

**Фундаментальный образовательный объект:** лексические единицы по теме.

**Методы изучения реального объекта действительности:** метод догадки, метод мозгового штурма, метод конструирования понятий, метод сравнения, метод рефлексии.

**Продолжительность занятия:** 4 ч.

**Цели занятия:**

- образовательная: создать «ситуацию образовательного напряжения» для развития речевых умений по теме;
- развивающая: способствовать развитию рациональных способов мышления: анализа, синтеза, сравнения, систематизации;
- воспитательная: создать условия для творческого самовыражения обучающихся в сфере профессиональной коммуникации.

### Организационно-мотивирующий этап

Тема занятия определяется с помощью приема «яркое пятно». Обучающимся представлено некоторое количество однотипных слов, среди которых одно выделяется цветом, формой или размером. Таким образом, при помощи зрительного восприятия внимание акцентируется на ключевом понятии изучаемого материала. На доске записаны следующие слова: континент, остров, равнина, плато, долина, ПУСТЫНЯ, полуостров, котловина (рис. 1).

Студенты определяют причину обособленности и общности предложенных слов и на основании полученных результатов формулируют тему занятия: «Ландшафты и формы рельефа». Под ландшафтом понимается пустыня, а под формами рельефа – все остальные слова.

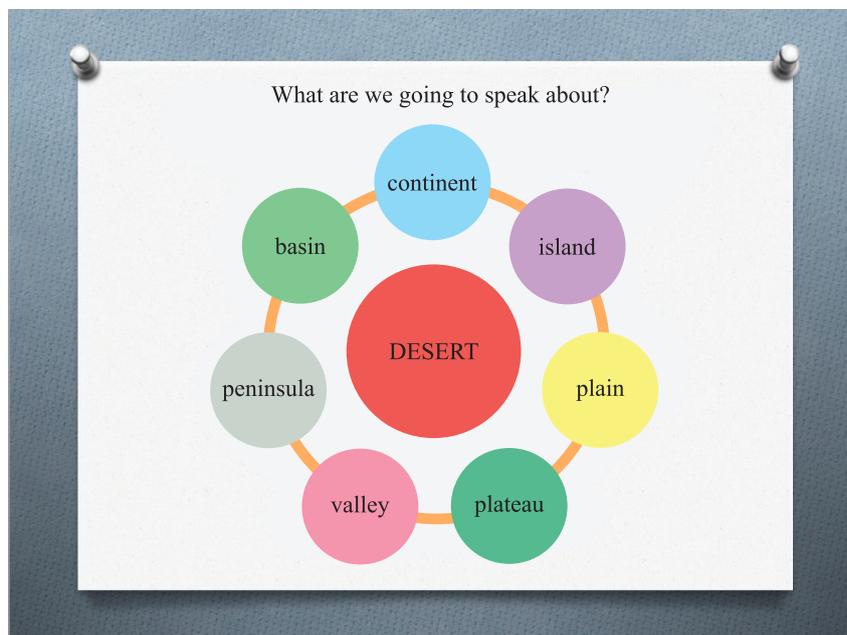


Рис. 1. Пример оформления задания 1

Fig. 1. Example of task 1



## Целеполагание

Проводится игра «Кто больше?». Студенты делятся на 3–4 группы. После объявления начала игры каждая группа по очереди называет вид ландшафта или форму рельефа на английском языке, при этом засчитываются только правильные варианты названий. Также необходимо помнить о том, что интервал между ответами не должен превышать 5 с (рис. 2).

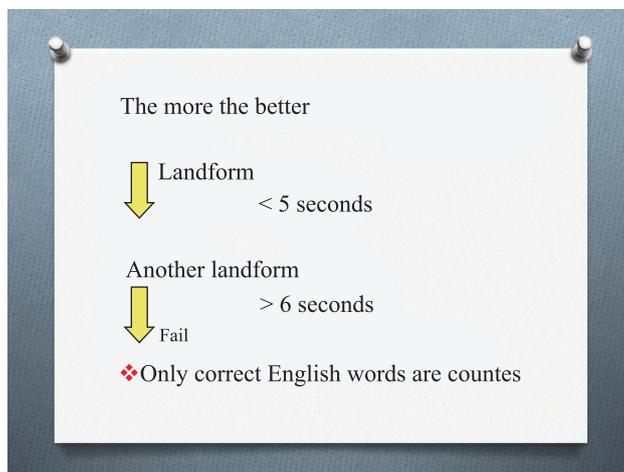


Рис. 2. Пример оформления задания 2

Fig. 2. Example of task 2

Обучающиеся прекрасно знают материал на родном языке, однако им трудно воспроизвести его при переводе на иностранный язык. Возникает проблема нехватки лексических единиц по заданной теме. На основании данной проблемы студенты ставят собственные цели изучения материала.

### Создание субъективного образовательного продукта

Студентам предлагается выполнить задание в командах (по 3–4 человека в каждой) и представить лучшую работу группе, при этом важно учитывать следующие критерии: оригинальность представления (привлекательность для туристов); соответствие поставленной задаче; связность, последовательность, логичность повествования; грамотность.

*Задание.* В современном облике земной поверхности сочетается множество ландшафтов. Не все удастся увидеть воочию, однако их можно представить. Такие образы возникают при обмене впечатлениями от проведенного отпуска. Вспомните свое последнее путешествие (или подумайте, куда бы вы хотели отправиться в ближайшее время) и опишите его членам вашей команды. Обратите внимание на ландшафты и формы рельефа, характерные для области вашего местонахождения. Появилось ли у вас желание посетить место, описанное вашим одноклассником? Определите, какая работа является лучшей, объясните ваш выбор, представьте ее группе.

### Сравнение субъективного образовательного продукта с культурно-историческим аналогом

Формирование профессиональной иноязычной компетенции характеризуется, с одной стороны, расширением количественного состава лексических единиц, необходимых для успешного профессионального общения, а с другой – развитием навыков эффективного использования изучаемого материала в различных ситуациях межкультурного взаимодействия. Принимая во внимание данную особенность обучения иностранному языку, был разработан комплекс упражнений, направленный на развитие речевых умений и предполагающий творческое использование изученного языкового материала в условиях естественной речевой коммуникации [7]. Следует отметить, что при составлении заданий подобного типа целесообразно совмещать работу в разных контекстах и видах речевой деятельности [8].

*Задания:*

1. Соотнесите термин и его определение.
2. Изучите формы рельефа, представленные на картинках, и назовите их.
3. Найдите лишнее слово в каждой группе и объясните свой выбор.



4. Распределите прилагательные по группам на основании предложенных критериев. Могут ли отдельные слова относиться к нескольким группам? Обоснуйте свой ответ.

5. Запишите 10 форм рельефа, характерных для Великобритании. Прослушайте диалог и отметьте все названные формы. Сколько слов совпало? Вы бы хотели присоединиться к исследовательской группе? Какая из перечисленных форм рельефа показалась вам наиболее интересной для дальнейшего изучения?

6. Работая в мини-группах (рис. 3), опишите ландшафт, но не называйте его. Догадитесь, что придумал ваш партнер. При возникновении трудностей задайте собеседнику наводящие вопросы.



Рис. 3. Работа в мини-группах

Fig. 3. Work in mini-groups

7. Работая в парах, опишите картинки. Если бы вы могли посетить только одно из указанных мест, что бы вы выбрали? Прослушайте 3 рассказа и соотнесите номер картинки с номером рассказа. Какой рассказ вам показался наиболее привлекательным/странным/неправдоподобным?

8. Прочитайте текст и выполните следующие задания:

- соотнесите описание ландшафта с его изображением (при этом на 7 фотографий приходится 6 текстов с описанием). Какой тип ландшафта остался без описания?
- индивидуально подготовьте краткую характеристику данного типа ландшафта. Выполните задание в письменном виде;
- обсудите в парах полученный результат. Обратите внимание на точность представленной информации, оригинальность ее подачи, логичность и аргументированность высказывания, наличие ошибок. Что вы посоветовали бы изменить/дополнить?
- просмотрите текст еще раз и добавьте новые прилагательные (которые вы хотели бы использовать при описании местности) в таблицу (см. задание 4).

### Демонстрация и сравнение полученного образовательного продукта

В качестве завершающего задания проводится ролевая игра «Найди свою планету» (рис. 4). Эффективная организация коллективного взаимодействия реализуется посредством проблемной речемыслительной ситуации, которая основана на сотрудничестве обучающихся, направленном на достижение ими единой цели. В ходе совместной работы развиваются умения строить собственные высказывания, находить сходства и различия, комбинировать полученную информацию и использовать ее в новом формате. Во время игры ее участники могут свободно выражать свои мысли и чувства, при этом творческая самореализация обучающихся становится важнее демонстрации их языковых знаний, поскольку оцениваются не усвоенные знания, а творческое преобразование изученного материала.



*Задание.* Достаньте из конверта одну картинку (не показывайте ее никому), изучите ее в течение 3 мин (старайтесь запомнить как можно больше деталей) и спрячьте в карман. Представьте, что вы участник межгалактической группы по исследованию космоса. Во время одной из экспедиций несколько космических кораблей столкнулись с неопознанным летающим объектом и потерпели крушение. Вам чудом удалось добраться до ближайшей планеты. Хотя инопланетяне встретили вас очень радушно, однако вас не покидает мысль о том, что нужно найти своих земляков и вернуться вместе с ними на родину. Все, что у вас осталось, это воспоминания о вашей планете (картинка в кармане). Поговорите с людьми, которые вас окружают; опишите им вашу планету; расспросите о местах, с которых прилетели они (не показывайте картинку). Если вам посчастливилось найти своего земляка, займите свободную парту и продолжайте с ним обсуждать причины аварии, местные пейзажи и т. д. до тех пор, пока все участники не закончат поиск. По команде преподавателя одновременно переверните картинки и сравните их. Вы точно нашли *своего* земляка (рис. 5)?

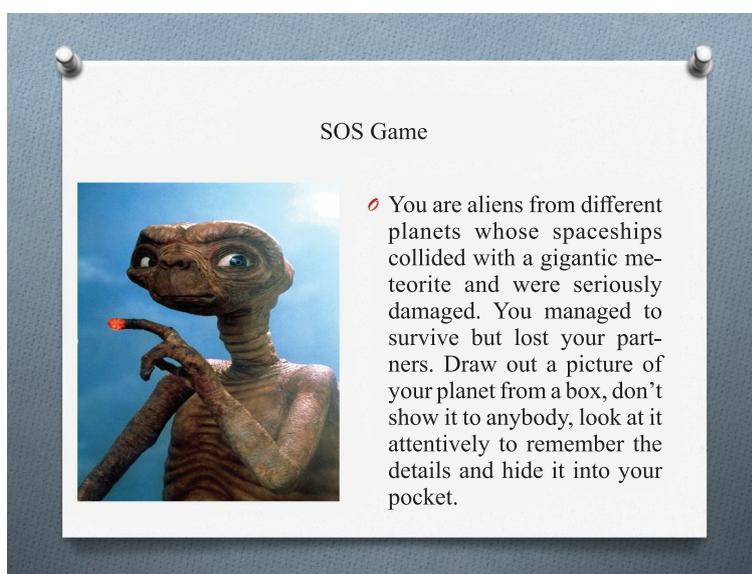


Рис. 4. Преамбула к игре «Найди свою планету»

Fig. 4. Preamble for the game «Find your planet»

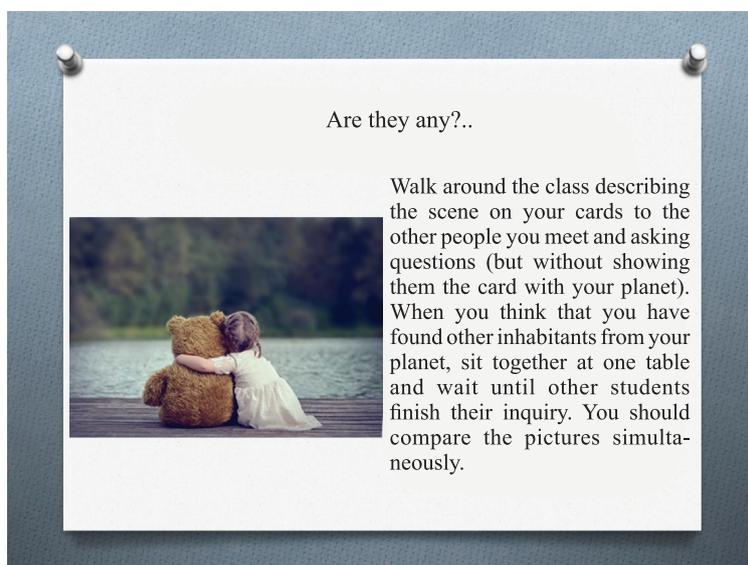


Рис. 5. Правила игры «Найди свою планету»

Fig. 5. Rules for the game «Find your planet»



## Рефлексия

На заключительном этапе занятия студенты заполняют «билет на выход (exit ticket)», включающий пять вопросов, с помощью которых обучаемые могут проанализировать эффективность своей работы на занятии, определить степень сформированности лексических навыков. Применение заданий на осуществление рефлексии собственной деятельности способствует осмыслению личного участия каждого студента в учебном процессе, тем самым развивая умения самостоятельно контролировать и корректировать результативность собственного образовательного маршрута и, следовательно, способствуя формированию самообразовательных компетенций незаменимых для профессионального становления личности (рис. 6).

a/a

Exit ticket

Name: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_

**Question 1.** The synonym(s) to the word bay is/are (1 point):

- cove;
- inlet;
- isthmus;
- all of the above.

**Question 2.** Which word is NOT used to describe water bodies? (1 point):

- straits;
- oceans;
- streams;
- cape;
- wetlands;
- billabong.

**Question 3.** Name 5 mountain landforms (2 points).

**Question 4.** Write as many coastal landforms as you can (1 point for each landform mentioned).

**Question 5.** Describe one landform/landscape in 3–5 sentences focusing on its main features and peculiarities (3 points).

**Extra credit**

- Can you add at least one adjective to the coastal landforms you've written in question 4? (2 points for each adjectives).

b/b

LANDFORMS and LANDSCAPES  
Exit Ticket

Name: Drobenok S Date: 01.09.21

**Question 1.** The synonym(s) to the word 'bay' is /are. (1 point)

- ① cove
- ② inlet
3. isthmus
4. all of the above

**Question 2.** Which word is NOT used to describe water bodies? (1 point)

1. straits
2. oceans
3. streams
- ④ cape
5. wetlands
6. billabong

**Question 3.** Name 5 mountain landforms. (2 points)

hill, rock, cliff, cave, ridge

**Question 4.** Write as many coastal landforms as you can. (1 point for each landform mentioned)

bay, island, peninsular, archipelago, cliff, rock, beach, cove, inlet, isthmus

**Question 5.** Describe one landform / landscape in 3-5 sentences focusing on its main features and peculiarities. (3 points)

Do you like chocolate? I'm sure you do, because chocolate is not only tasty, but healthy as well. Can you not imagine walking in chocolate hills with a bar of chocolate in your pocket? If you don't believe me that it's possible, buy a ticket to the Philippines and enjoy your chocolate holiday. The chocolate hills is a picturesque rolling area of hills, covered by grass.

**Extra credit**

Can you add at least one adjective to the coastal landforms you've written in question 4? (2 points for each adjectives)

picturesque bay, uninhabited and isolated island, mountain beach

Рис. 6. Задание «билет на выход»:  
a – задание; б – выполненное задание

Fig. 6. Task «Exit ticket»:  
a – the task; b – completed task

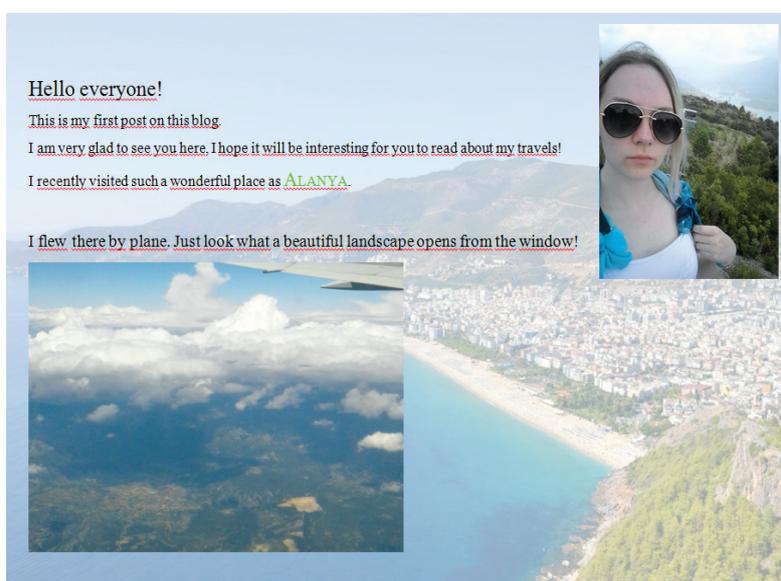


## Обобщение образовательного продукта

В качестве домашнего задания предлагается выполнить упражнение открытого типа, направленное на осуществление творческого преобразования изученного материала с целью овладения новыми знаниями в результате собственного поиска, и представляющее личную значимость для обучаемого. При оценивании данного задания учитывались следующие критерии: оригинальность; логичность и завершенность высказывания; грамотность.

*Задание.* Представьте, что вы решили создать собственный трэвел-блог. Подготовьте первый пост, описывающий любую, уникальный с вашей точки зрения, ландшафт; его характерные черты и особенности. Обратите внимание, что от оригинальности и убедительности представленного материала зависит популярность вашего блога и наличие / количество коммерческих предложений от туристических агентств (рис. 7).

a/a



b/b

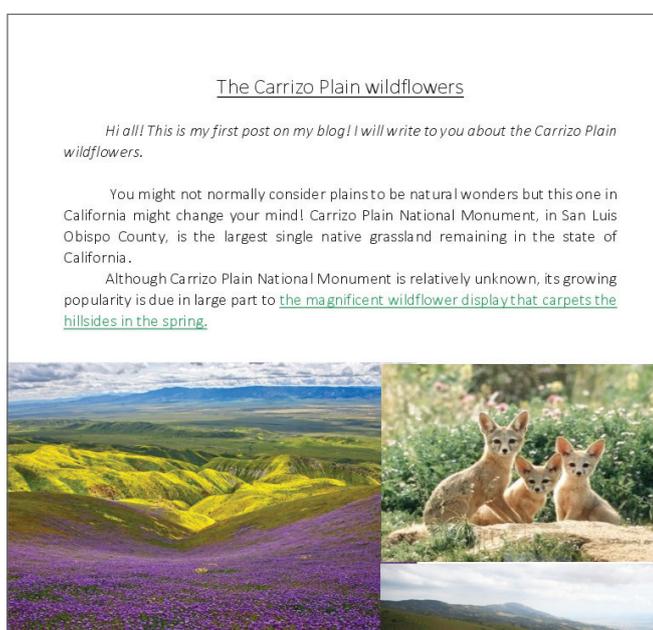


Рис. 7. Фрагмент выполненного задания «начинающий блогер»:  
a – В. Кизеева; б – В. Ганчар

Fig. 7. Fragment of the task «Travel blog»:  
a – V. Kizeeva; b – V. Ganchar



## Заключение

При анализе результатов работы выявлена положительная динамика формирования и дальнейшего развития эвристических умений, позволяющих выстраивать собственную парадигму образовательной деятельности, что доказывает эффективность использования заданий открытого типа в системе профессиональной подготовки студентов географических специальностей. Среди наиболее значимых достижений следует отметить повышение знания компонента (достигнуты высокие результаты при выполнении лексического теста по теме) и приобретение успешного опыта креативной и аналитической деятельности. Созданные образовательные продукты – загадка с описанием ландшафта/формы рельефа (задание 6), краткая характеристика одного типа ландшафта (задание 8), пост начинающего блогера (домашнее задание) – отличались оригинальностью предложенных идей и форматов представления. При выполнении домашнего задания обучающиеся использовали фотографии из личного архива, заметки из собственных путешествий, информацию, полученную на занятиях по специальным дисциплинам, что подтверждает наличие у них заинтересованности в обсуждаемой тематике, а также желания сделать собственный образовательный результат уникальным и неповторимым. С помощью эвристических методов, применяемых на занятии, студенты не только раскрыли свои творческие способности, но и приобрели важные компоненты формирования исследовательских умений: навыки целеполагания («яркое пятно») и рефлексии (задание «билет на выход»); навыки сравнения (поиск лишнего слова (задание 3), игра «Найди свою планету») и критического оценивания результатов (характеристика видов ландшафтов).

Несмотря на очевидные преимущества эвристического обучения, нельзя не отметить определенные сложности, с которыми сталкиваются преподаватели, применяющие этот тип обучения. Разработка подобных занятий прежде всего требует значительных интеллектуальных и временных затрат. Однако решение данной проблемы во многом определяется личной и профессиональной позицией педагога, его отношением к инновациям, готовностью к изменениям и желанием создать собственный образовательный продукт – эвристическое занятие.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод о целесообразности внедрения эвристических занятий в практику преподавания английского языка для профессиональных целей, так как предлагаемая организация учебно-познавательной деятельности стимулирует процесс овладения новыми знаниями в результате собственного поиска и способствует становлению системы личностных образовательных смыслов обучающегося, обеспечивает повышение качества профессиональной подготовки конкурентоспособного специалиста, готового к процессу непрерывного самообразования и самосовершенствования на протяжении всей жизни.

## Библиографические ссылки

1. Андреев В.И. *Педагогическая эвристика для творческого саморазвития многомерного мышления и мудрости*. Казань: Центр инновационных технологий; 2015. 288 с.
2. Кулюткин Ю.Н. *Эвристические методы в структуре решений*. Москва: Педагогика; 1970. 222 с.
3. Хуторской А.В. *Дидактическая эвристика: теория и технология креативного обучения*. Москва: МГУ; 2003. 416 с.
4. Хуторской А.В. *Дидактика. Стандарт третьего поколения*. Санкт-Петербург: Питер; 2017. 720 с.
5. Король А.Д. *Обучение через открытие: в поисках ученика. Книга для учителя и родителя*. Минск: Вышэйшая школа; 2017. 270 с. (Школа эвристического диалога в образовании).
6. Король А.Д. *Эвристический урок. Результаты, анализ, рефлексии. Как разработать и провести эвристический урок*. Минск: Вышэйшая школа; 2018. 223 с.
7. VanGundy A.B. *101 activities for teaching creativity and problem solving*. Pfeiffer; 2004. 416 p.
8. Hutchinson T, Waters A. *English for Specific Purposes. A learning-centred approach*. Cambridge: Cambridge University Press; 1987. 183 p.

## References

1. Andreev V.I. *Pedagogicheskaya evristika dlya tvorcheskogo samorazvitiya mnogomernogo myshleniya i mudrosti* [Pedagogical heuristics for creative self-development of multidimensional thinking and wisdom]. Kazan': Tsentr innovatsionnykh tekhnologii; 2015. 288 p. Russian.
2. Kulyutkin Yu.N. *Evristicalicheskie metody v strukture reshenii* [Heuristic methods in decision structure]. Moscow: Pedagogika; 1970. 222 p. Russian.
3. Khutorskoi A.V. *Didakticheskaya evristika: teoriya i tekhnologiya kreativnogo obucheniya* [Didactic heuristics: theory and technology of creative learning]. Moscow: MGU; 2003. 416 p. Russian.
4. Khutorskoi A.V. *Didaktika. Standart tret'ego pokoleniya* [Didactics: textbook for institutions of higher education. Third generation standard]. Saint Petersburg: Piter; 2017. 720 p. Russian.



5. Karol' AD. *Obuchenie cherez otkrytie: v poiskakh uchenika. Kniga dlya uchitelya i roditelya* [Learning by discovery: in search of a pupil. Book for a teacher and a parent]. Minsk: Vysheishaya shkola; 2017. 217 p. (Shkola evristicheskogo dialoga v obrazovanii). Russian.

6. Karol' AD. *Evristsicheskii urok. Rezul'taty, analiz, refleksii. Kak razrabotat'i provedi evristicheskii urok* [Heuristic lesson. Results, analysis, reflections: methodological guide]. Minsk: Vysheishaya shkola; 2018. 223 p. Russian.

7. VanGundy AB. *101 activities for teaching creativity and problem solving*. Pfeiffer; 2004. 416 p.

8. Hutchinson T, Waters A. *English for Specific Purposes. A learning-centred approach*. Cambridge: Cambridge University Press; 1987. 183 p.

Статья поступила в редакцию 08.06.2021.  
Received by editorial board 08.06.2021.



УДК 069

## ПРЕЗЕНТАЦИЯ НАСЛЕДИЯ ОБЩЕСТВУ И ВОПРОСЫ ПОДДЕРЖАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

И. В. ЧУВИЛОВА<sup>1), 2)</sup>

<sup>1)</sup>Автономная некоммерческая организация по развитию исследований и проектов в области культуры и искусства «Новый институт культурологии», ул. Васильевская, 13/1, 123056, г. Москва, Россия

<sup>2)</sup>Государственное бюджетное учреждение культуры Рязанской области «Информационно-аналитический центр культуры и туризма», ул. Грибоедова, 26/6, 390006, г. Рязань, Россия

Рассматриваются актуальные вопросы развития межкультурного взаимодействия через различные формы музейной коммуникации: нарративные практики, исторические реконструкции, мультимедийный формат. Утверждается, что расширение и трансформация понятия «наследие» открывает значительные возможности для работы с культурной памятью и коллективной идентичностью. Показано, что использование различных коммуникативных практик в музее для выражения значимых смыслов позволяет посетителю испытать определенные переживания и чувства, предоставляет возможность участия в процессе неформального общения и образования, способствует развитию доступного для восприятия современного языка и адаптивных технологий.

**Ключевые слова:** актуализация наследия; музеи; современные коммуникативные практики; контекстуализация музейного пространства.

## PRESENTATION OF HERITAGE TO SOCIETY AND ISSUES OF MAINTAINING IDENTITY IN THE MUSEUM SPACE

I. V. CHUVILOVA<sup>a, b</sup>

<sup>a</sup>Autonomous Non-profit Organisation for the Development of Research and Projects in the Field of Culture and Art «New Institute for Cultural Research», 13/1 Vasilievskaya Street, Moscow 123056, Russia

<sup>b</sup>State Budgetary Institution of Culture of the Ryazan Region «Information-Analytical Center of Culture and Tourism», 26/6 Griboedova Street, Ryazan 390006, Russia

The article deals with topical issues of development of intercultural interaction through various forms of museum communication: narrative practices, historical reconstructions, multimedia format. The expansion and transformation of the concept of «heritage» provides significant opportunities for working with cultural memory and collective identity. The use of various communicative practices in the museum to express significant meanings provides the visitor with the

### Образец цитирования:

Чувилова ИВ. Презентация наследия обществу и вопросы поддержания идентичности в музейном пространстве. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:15–20.

### For citation:

Chuvilova IV. Presentation of heritage to society and issues of maintaining identity in the museum space. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:15–20. Russian.

### Автор:

**Ирина Валентиновна Чувилова** – кандидат исторических наук; руководитель исследовательской группы «Российская музейная энциклопедия»<sup>1)</sup>, заведующий музейным центром<sup>2)</sup>.

### Author:

**Irina V. Chuvilova**, PhD (history); head of the research group «Russian Museum Encyclopedia»<sup>a</sup> and head of the museum center<sup>b</sup>.  
ivl12@yandex.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-8287-9674>





necessary experiences and feelings, the opportunity to participate in the process of informal communication and education, an accessible and modern language for perception and adaptive technologies.

**Keywords:** heritage actualisation; museums; modern communication practices; contextualisation of the museum space.

## Введение

Вопросы научного обеспечения музейной деятельности в настоящее время связаны главным образом с выведением работы с наследием и обществом на иной качественный уровень. Музеи продолжают разговор на трудные темы и обеспечивают все большую доступность наследия для населения. Приходит понимание того, что речь идет не только о доступности музеев для инвалидов, малообеспеченных граждан, жителей небольших населенных пунктов, отдаленных от культурных центров. Доступность музеев и наследия в целом – это, как отметил директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский, прежде всего создание условий, при которых искусство (культура, наследие) будет понятно. Такое позиционирование музея в обществе способствует поддержанию идентичностей локальных сообществ и осознанию историко-культурного наследия как неотъемлемой части индивидуального бытия.

Все эти процессы так или иначе связаны и с динамикой изменения музейного мира, и с расширением понятия «наследие», и с увеличением числа коммуникативных практик в сфере его презентации обществу и развития межкультурного взаимодействия.

Такое позиционирование музея в современном мире в значительной мере определяет специфику и качество тех решений, которые музеи предлагают своей аудитории для поддержания идентичности. Соответственно, все профильные группы и типы музеев включены в обозначенный процесс, в некоторых из них он протекает наиболее ярко. В первую очередь речь идет о музеях комплексных, которые стремятся представить историко-культурное и природное наследие как единое пространство человеческого бытия. Например, краеведческие музеи начинают более интенсивно работать со средой, а некоторые из них трансформируются в музеи-заповедники, включая в зону своей ответственности окружающее пространство.

Деятельность музеев-заповедников (музеев под открытым небом) характеризуется установкой на тщательное восстановление взаимосвязей, существовавших между элементами среды, возрастающей ролью не только подлинных, но и достоверных ее составляющих (микрорельеф, флора, фауна и т. д.), включением местного населения в музейную деятельность в качестве полноправных партнеров; все большее значение приобретают сохранение и реконструкция традиций, форм деятельности, элементов образа жизни.

Можно сказать, что музеи добиваются игнорируемый ранее аксиологический ресурс, который становится основанием для идентификации сообществ, что, в свою очередь, способствует упрочению коллективной идентичности, сохранению мест памяти и актуализации наследия. В этом главным образом и состоит миссия современного музея.

## Контекстуализация как вызов

Необходимость, с одной стороны, отвечать на цивилизационные вызовы, связанные с глобальными социально-экономическим и культурным кризисами, проблемами разрыва межпоколенных связей и профессиональной устойчивости, и, с другой стороны, отстаивать, сохранять традиционные культурные ценности, усиливая роль гуманитарной сферы, – это те задачи, с которыми приходится иметь дело музейному миру сегодня.

На этом фоне мы являемся свидетелями эволюции небольших региональных музеев от музея местного края к музею локальной истории нового типа<sup>1</sup>. Именно они расширяют свои функции, включаются в решение актуальных задач, наполняют свою деятельность новыми смыслами и форматами. *Местные музеи (музеи локальной истории)* сегодня – это часто музеи разных типов и профилей. К ним относятся музеи малых и больших городов, поселений разного уровня, встроенных в хронотоп российской провинции, который характеризуется рядом существенных признаков, не зависящих от размеров территории и численности населения конкретного города или региона. Главное в их деятельности – то, что они выполняют свою миссию по актуализации и комплексному освоению историко-культурного

<sup>1</sup>Понятие введено в научный оборот и разрабатывается автором статьи с 2017 г. (см.: Чувилова И. В. От музеев местного края к музеям локальной истории нового типа. (Вместо предисловия) // *Новации в музейном мире. На пути к музею локальной истории нового типа* : сб. науч. ст. / отв. ред.: И. В. Чувилова, О. Н. Шелегина. Новосибирск, 2017. С. 5–8 ; Чувилова И. В. Музеи локальной истории нового типа: трансформация понятия // *Мировые тренды и музейная практика в России* : сб. ст. Междунар. научн. конф. (Москва, 30–31 окт. 2018 г.) / отв. ред. А. А. Сундиева. М., 2019. С. 186–194).



и природного наследия, интерпретации материальных и нематериальных объектов исторической памяти и формированию на этой основе локальной идентичности, привлекательного образа территории, необходимого в том числе для экономического и социокультурного развития поселений.

Традиционно непосредственное отношение к формированию и поддержанию идентичности имеют мемориальные музеи: зачастую именно *Личность* становится важным поводом для обсуждения социально значимых вопросов и маркировки локального культурного пространства. Ряд мемориальных домов, комплексов также преодолевают свою замкнутость на персоне, не только рассказывая о локальной истории через *Личность*, но и расширяя, концептуализируя пространство вокруг данного места. Это происходит благодаря использованию не только специфических музейных методов, но и методов культурологического освоения и презентации наследия.

Особо перспективным представляется применение «методов исторической и культурной антропологии в представлении локальной истории города, т. е. истории совокупности людей, объединенных сложными связями – от производственных до бытовых» [1, с. 74]. Попытка рассмотреть местную историю сквозь призму *Личности* может особым образом сфокусировать историческую картинку и маркировать даже непростые для презентации культурные и географические пространства страны.

Соответственно, методологические подходы в рамках новой локальной истории оказывают значительное влияние на концептуальные установки и обоснования существования музеев, а также на все формы музейной деятельности: экспозиционно-выставочную, культурно-образовательную, политику комплектования и т. д. По мнению музейоведа Л. И. Скрипкиной, «краеведение ориентируется на сбор материала, в то время как регионалистика – это научное направление, которое предлагает изучение внутренних закономерностей развития региона... Методы новой социальной и культурной истории ориентированы на изучение “истории повседневности”, “микроистории” и позволяют по-новому представить локальную историю в экспозиционно-выставочной деятельности музеев... Региональную историю следует рассматривать и как способ мобилизации исторической памяти, и как инструмент научно-исторического познания, отражающий современное состояние исторической науки» [1, с. 72].

При этом расширение и трансформация понятия «наследие» (выделение из среды новых историко-культурных объектов, музейфикация целостной историко-культурной среды, включение объектов нематериального культурного наследия и т. д.) предоставляет значительные возможности для работы с культурной памятью, коллективной идентичностью.

Например, повышение внимания музеев к нематериальному культурному наследию придает большую гибкость и многогранность деятельности уже существующих музеев и способствует созданию музеев нового типа, средовых музеев, формируя новые пространственные, а также смысловые связи и характеристики. Очевидно, что работа с подлинными объектами нематериального культурного наследия способствует расширению тематики музеев, развитию разнообразных видов культурно-образовательной деятельности, типов экспозиционного показа. Однако при освоении и презентации объектов нематериального культурного наследия мы сталкиваемся с рядом вопросов, которые нуждаются в серьезном методологическом осмыслении. И основное проблемное поле выстраивается сегодня вокруг понятия «традиция» и категории «подлинность».

Вместе с тем, казалось бы, давно осваиваемая и понятная работа с материальным наследием также требует либо переосмысления отдельных научно-методических позиций, либо их корреляции в соответствии с потребностями времени. Примером может служить активное использование разнообразных музейных праздников и реконструкций традиций, обрядов в ущерб объектам и предметам наследия истории и культуры XX в., памятникам науки и техники, письменным источникам, не столь аттрактивным, требующим серьезной подготовительной научно-исследовательской работы. В результате они либо не выставляются в экспозициях, либо, даже будучи представленными посетителю, не становятся фактом актуальной культуры, *работающим доступным* наследием, поскольку градус общественной значимости предметов и объектов занижен, недостаточно выявлен их информационный потенциал.

Поэтому одной из важнейших задач при выстраивании отношений музея и человека, налаживании диалога культур становится *работа с музейным предметом (музейным объектом)*.

Хорошо известно, что памятник (движимый или недвижимый) либо объект нематериального культурного наследия – это тот краеугольный камень, с которого начинаются музей и все направления его деятельности. Еще в 1996 г. в докладе «Наше творческое разнообразие» Всемирной комиссии по культуре и развитию было сказано, что «музеи должны строить свою работу таким образом, чтобы не ограничиваться рамками музейных коллекций, а охватить ею все наследие соответствующей территории, как материальное, так и нематериальное»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Наше творческое разнообразие. Доклад Всемирной комиссии по культуре и развитию (Париж, июль 1996 г.) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gcedclearinghouse.org/sites/default/files/resources/%5BRUS%5D%20Our%20creative%20diversity.pdf> (дата обращения: 10.06.2021).



Соответственно, наследие не может вырываться из контекста – культурного и природного, национального, духовного. Мы все чаще говорим сегодня о *контекстуализации музейного пространства*, когда музейный текст встраивается в многослойное пространство культуры и, корреспондируясь с различными памятниками, генерирует новые знания и переживания. Поэтому все чаще обсуждается круг вопросов, связанных с музейной коммуникацией. Очевидно, что процесс передачи информации, трансляции традиций и ценностных ориентиров требует выверенных высокопрофессиональных подходов и решений со стороны музейных специалистов. Но, как правило, коммуникация затруднена и со стороны музея, и со стороны человека.

По мнению режиссера А. Н. Сокурова, «человек теряет психофизическую способность к восприятию наследия, он визуально не может коммуницировать с музейным пространством, привыкнув к агрессивным культурным образам»<sup>3</sup>. Аналогичные тенденции отмечают педагоги, фиксируя нарушение гуманитарных связей у современных школьников, которые зачастую не могут взаимодействовать не только с объектами культуры, но и друг с другом<sup>4</sup>.

### Музейные решения

Какие же формы взаимодействия с посетителем могут наиболее результативно способствовать достижению цели? Часто речь идет о формировании элементарной музейной грамотности, приобретении навыков взаимодействия с помощью базовых единиц языка музея<sup>5</sup>, пополнении посетителями персональных – визуального и вербального – «словарей».

Сегодня музей, как правило, сосредоточен на ментальном, интеллектуальном взаимодействии с аудиторией, хотя новые реалии диктуют необходимость расширения музейного предложения с точки зрения качественной проработки и презентации различных каналов коммуникации. Постепенно музеи начинают ориентироваться на те форматы передачи информации, которые связаны с природой впечатлений посетителей, на формы ее восприятия.

Например, можно вслед за итальянским музеологом Л. Катальдо выделить три действенных формата передачи информации, которые связаны с природой впечатлений посетителей: *повествовательный*, *кинестетический* и *полисенсорный*. «Исследования, затрагивающие инновационные формы взаимоотношений в области музейной деятельности, сосредоточены во многом на природе впечатлений каждого посетителя и повышении ценности этих впечатлений... Другими словами, современный музей может инкорпорировать жизненный опыт посетителя и, следовательно, изменить что-то в своей работе» [2, с. 43].

Такой подход вполне соотносится с результатами исследования «Музей и посетитель»<sup>6</sup>: важной составляющей получения музейной информации как на когнитивном, так и на эмоциональном уровне является форма ее восприятия (вербальная, визуальная, тактильная и др.). Поэтому «выстраивание программ взаимодействия с посетителем все более соотносится не только с демографическими, образовательными и прочими характеристиками аудитории, но и с психологическими особенностями ее восприятия. Понимание того, что в музей могут прийти посетители с преобладающей потребностью в одном из типов восприятия информации и взаимодействия с музейным предметом, формирует личностный подход к посетителю, учитывает его физические, когнитивные, эмоциональные особенности. Ответ музея на такой запрос – создание специальных аудио- и видеопрограмм, этикетажа, проектов, сочетающих различные формы представления информации, нестандартных мероприятий и т. д. – может стать серьезной мотивацией для его посещения» [3, с. 186–187].

Можно выделить три преобладающих, наиболее результативных на сегодня формата музейной коммуникации, которые формируют у аудитории музейную потребность, закрепляют навыки межличностного и межкультурного взаимодействия и способствуют освоению наследия в разных его формах. Это *нарратив*, *реконструкции* и *мультимедиа* – форматы, которые позволяют достичь необходимого баланса между научными основами музейной деятельности и эмоциональной, когнитивной составляющими коммуникационного процесса при активном участии посетителей в освоении наследия.

<sup>3</sup>Из выступления А. Н. Сокурова на Международной научной конференции «Музеи и власть» (Санкт-Петербург, 2014).

<sup>4</sup>Согласно материалам фокус-группы с преподавателями школ и средних учебных заведений (рукопись исследования «Музей и посетитель», 2012–2013).

<sup>5</sup>«Язык музея – метафора, основанная на существенном сходстве процессов порождения смысла с использованием средств естественного языка, с одной стороны, и средств коммуникации музейной – с другой. Выразительность Я. М. достигается посредством различных знаковых систем и иных механизмов, выработанных культурой (коллекций, исторических символов, изобразительного искусства, естественного языка, технологий и пр.) и необходимых для реализации социальных функций музея и интерпретации музейной» (См.: Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 65).

<sup>6</sup>Социо-психологическое исследование «Музей и посетитель» проведено сектором музейной энциклопедии Российского института культурологии в рамках Федеральной целевой программы в 2012–2013 гг.



*Нарратив*, как классическая форма передачи информации в музее, в настоящее время претерпевает изменения за счет включения новых форм повествований и «рассказывания историй»<sup>7</sup>, дополняемых элементами театрализации и интерактивности. Это привносит неформальность, определенную дискуссионность в экскурсии и лекции, расширяет поле для диалога с посетителем и предоставляет ему больше возможностей для самостоятельных интерпретаций и умозаключений.

*Музейные реконструкции* включают различные театральные, праздничные мероприятия, мастер-классы, связанные преимущественно с визуальной коммуникацией. В середине XX в. П. Рикёр, рассматривая память как *деятельность*, утверждал, что работа памяти осуществляется не только на уровне отдельного человека, но и на уровне общества, которое переживает сегодня «особое историческое состояние» разрыва с прошлым. Его приходится восстанавливать не через живую память, а через историческую реконструкцию [4]. Неслучайно появление разнообразных программ подобных реконструкций, реализованных на музейных площадках в различных театрализованных, игровых формах: реконструкции сражений, явлений игровой культуры и культуры повседневности (народные и религиозные праздники, балы, гостиные); включение театрализованных элементов (театральные, музыкальные, поэтические вечера); разнообразные студии и мастерские при музеях; мастер-классы, в которых реконструируются или воспроизводятся традиция или ремесло.

Популярность таких мероприятий вполне объяснима: в процессе их проведения происходит социокультурное взаимодействие, позволяющее разрозненным индивидуумам почувствовать себя сообществом; происходит погружение в атмосферу, вовлечение в историю, связанное с одновременным удовлетворением когнитивных, эстетических, чувственных потребностей человека. Немаловажную роль играет семиотика визуальных атрибутов данных форм коммуникации: «Получение ярких музейных впечатлений, которые делают посещение музея запоминающимся и позволяют продлиться во времени позитивному переживанию... является частью музейной коммуникации» [3, с. 186].

Поэтому несмотря на то что молодое поколение предпочитает получать информацию в виртуальном пространстве, традиционные каналы музейной коммуникации работают, позволяя налаживать взаимодействие и преодолевая непонимание. Как правило, это возможно только при ярком, эмоциональном, адресном музейном «послании».

Однако периодически возникают вопросы подлинности актуализируемого наследия, научности реконструкций, качества театрализованных мероприятий. Появляются различные формы клубной самодеятельности и стилизации, которые не отражают в полной мере многообразия форм и явлений традиционной культуры, искажают их сущность. Человек, который в реальной жизни постоянно сталкивается с неподлинным и мимолетным, чувствует неудовлетворенность, не находя в музее подлинности и устойчивости. В результате музей *получает* антирекламу и *не получает* постоянного посетителя.

*Мультимедийный (виртуальный) формат* коммуникации в музее возвращает нас к проблеме адаптации музейного языка, к вопросам использования новых выразительных средств. Замечено, что первоначальный высокий интерес к различным технологическим новациям в музейной среде несколько снизился, уступив место заинтересованности посетителя в содержательных аспектах музейных мультимедийных проектов. Те проекты, в которых разнообразные технические возможности грамотно использовались в качестве *средства* для концептуально и контекстуально выстроенного метарассказа, стали явлением отечественной музейной практики последних лет.

## Заключение

Процесс передачи информации, трансляции традиций и ценностных ориентиров требует как выверенных высокопрофессиональных подходов и решений со стороны музейных специалистов, так и значительных усилий со стороны приходящего в музей человека. Прежде всего, следует обратить внимание, что «целью коммуникации становится распространение знаний из области истории, политики и культуры, представление позиций всевозможных социальных групп, различных политических точек зрения. Таким музеям присуща задача стабилизации идентичности посетителей путем применения методов сравнения и диалога» [1, с. 74].

Действительно, характер общения в музейном пространстве становится все более открытым, диалогичным, иногда дискуссионным, но способен ли «традиционный» музей отражать многообразие групп населения и их мнений, социокультурных практик, становясь значимым местом для обсуждения важных для каждого жителя вопросов и неотъемлемой частью их повседневной жизни? Может, необходимо продолжить поиск некоего идеального типа музея для реализации этих задач?..

<sup>7</sup> *Рассказывание историй* (от англ. *storytelling*) – способ передачи информации, заключающийся в подробном сюжетно связанном повествовании (сказки, притчи, исторические повествования и т. п.) с определенной целью.



Использование повествовательных, визуальных, вербальных аспектов коммуникативных практик в различных формах музейной деятельности для выражения экзистенциально значимых смыслов предоставляет посетителю необходимые переживания и чувства, возможность самостоятельного исследования и участия в процессе неформального общения и образования, доступный и современный для восприятия язык и адаптивные технологии. Необходимо помнить, что дальнейшее развитие таких форматов общения, направленное на укрепление коммуникационных связей в системе *музей – музейная аудитория*, связано с усилением роли научной составляющей музейной деятельности.

### Библиографические ссылки

1. Скрипкина ЛИ. К вопросу о корреспондировании «нового краеведения» с «новой локальной историей». В: Чувилова ИВ, Шелегина ОН, редакторы. *Новации в музейном мире. На пути к музею локальной истории нового типа*. Новосибирск: Институт истории СО РАН; 2017. с. 70–75.
2. Катардо Л. Формы коммуникации в работе литературного музея. В: Московский институт социально-культурных программ. *Материалы Первого форума литературных музеев*. Москва: Московский институт социально-культурных программ; 2013. с. 40–48.
3. Чувилова ИВ. Проблемы музейной коммуникации, или Почему люди все еще ходят в музеи? В: Чувилова ИВ, Шелегина ОН, редакторы. *Новации в музейном мире. Музей как коммуникационный протокол*. Новосибирск: Институт истории СО РАН; 2013. с. 178–193.
4. Рикёр П. *Память. История. Забвение*. Москва: Издательство гуманитарной литературы; 2004. 728 с.

### References

1. Skripkina LI. «The new local lore» and «the new local history» concepts relationship problem. In: Chuvilova IV, Shelegina ON, editors. *Innovations in the museum world. On the way toward a local history museum of a new type*. Novosibirsk: Institute of History, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences; 2017. p. 70–75. Russian.
2. Kataldo L. [Forms of communication in the work of the literary museum]. In: Moscow Institute of Social and Cultural Programs. *Materialy Pervogo foruma literaturnykh muzeev* [Materials of the First Forum of Literary Museums]. Moscow: Moscow Institute of Social and Cultural Programs; 2013. p. 40–48. Russian.
3. Chuvilova IV. Problems of museum communication or Why do people still go to museums? In: Chuvilova IV, Shelegina ON, editors. *Innovations in the museum world. The museum as a communication protocol*. Novosibirsk: Institute of History, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences; 2013. p. 178–193. Russian.
4. Ricker P. *Pamyat'. Istoriya. Zabvenie* [Memory. History. Oblivion]. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury; 2004. 728 p. Russian.

*Статья поступила в редакцию 24.06.2021.  
Received by editorial board 24.06.2021.*



УДК 7.046.1

## МІФАПАЭТЫКА І МІФАКРЫТЫКА ЯК ДВА СКЛАДНІКІ МІФАЛАГІЗМУ

М. Ю. ШОДА<sup>1\*</sup>

<sup>1\*</sup>Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Разглядаюцца праблемы даследавання міфа ў сусветнай культуры XIX–XX стст. і актуалізацыі ў XX ст. міфа як сацыя- і антрапацэнтрычнага феномена. Адзначаны характарыстыкі, дзякуючы якім міф выступае як спосаб абнаўлення культуры і мастацкага мыслення і дапамагае выбудоўваць прастору культурнага тэксту на структурным і семантычным узроўнях.

**Ключавыя словы:** міф; міфапаэтыка; міфакрытыка; міфалагізм.

## МИФОПОЭТИКА И МИФОКРИТИКА КАК ДВЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОЛОГИЗМА

М. Ю. ШОДА<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 200030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются проблемы исследования мифа в мировой культуре XIX–XX вв. и актуализации в XX в. мифа как социо- и антропоцентрического феномена. Отмечены характеристики, благодаря которым миф выступает как способ обновления культуры и художественного мышления и помогает выстраивать пространство культурного текста на структурном и семантическом уровнях.

**Ключевые слова:** миф; мифопоэтика; мифокритика; мифологизм.

## MYTHOPOETICS AND MYTHOCRITICISM AS TWO COMPONENTS OF MYTHOLOGISM

M. J. SHODA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article is devoted to the problems of studying myth in the world culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries and the actualisation of myth as a socio- and anthropocentric phenomenon in the 20<sup>th</sup> century. The author analyses the characteristics due to which the myth acts as a way of updating culture and artistic thinking and helps to build the space of a cultural text at the structural and semantic levels.

**Keywords:** myth; mythopoetics; mythocriticism; mythologism.

### Образец цитирования:

Шода МЮ. Міфапаэтыка і міфакрытыка як два складнікі міфалагізму. *Человек в социокультурном измерении*. 2021; 2:21–27.

### For citation:

Shoda MJ. Mythopoetics and mythocriticism as two components of mythologism. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:21–27. Belarusian.

### Автор:

**Марина Юльяновна Шода** – кандидат филологических наук; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

### Author:

**Maryna J. Shoda**, PhD (philology); head of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications. [marshoda@gmail.com](mailto:marshoda@gmail.com)





## Уводзіны

У навуковай думцы XIX і XX стст. паўсталі разнастайныя тэорыі і інтэрпрэтацыі міфа, якія акрэсліваюць межы разумення гэтага феномена і яго значнасць для свядомасці індывіда і развіцця сацыякультурнай сістэмы ў залежнасці ад галіны навукі, у якой спецыялізаваўся той ці іншы даследчык. На мяжы XIX–XX стст. міф пачынае выкарыстоўвацца з мэтай мадэлявання паэтычнага сусвету. Характэрныя для таго часу эстэтычныя эксперыменты і пошукі новых форм спрычыніліся да развіцця міфалагізацыі. Адбываецца пераход ад традыцыйнага выкарыстання міфалагічных сюжэтаў і алюзій да стварэння аўтарскага міфалагічнага комплексу: міфалагізацыя перарастае ў міфатворчасць праз адмаўленне ад лінейна-гістарычнага існавання.

## Гісторыя даследавання міфа

Як ужо згадвалася, многія навукоўцы імкнуліся растлумачыць міф з пазіцыі навукі, якую яны прадстаўлялі. За два апошнія стагоддзі з’явіліся тэорыі міфа, у аснове якіх ляжаць этналогія, параўнальнае мовазнаўства, псіхалогія, сацыялогія і г. д. Кожная з іх дэтальна характарызуе толькі адзін або некалькі бакоў гэтага феномена: вылучаюцца рамантычная (Ф. Шэлінг) і лінгвістычная (М. Мюлер) тэорыі, розныя варыянты антрапалагічнай тэорыі (Дж. Фрэзер, Б. Маліноўскі, А. Патэбня), сацыялагічная (Э. Дзюркгейм, Л. Леві-Бруль), трансцэндэнтная, або сімвалічная (Э. Касірэр), псіхааналітычная (З. Фрэйд, К. Г. Юнг), структуралісцкая (К. Леві-Строс, Р. Барт) тэорыі. Усе яны выкарыстоўваюцца як тэарэтычная база для даследавання і асэнсавання розных праяў бытавання міфа ў сучаснай чалавечай свядомасці і культуры.

Першыя спробы рацыянальнага пераасэнсавання міфа адзначаюцца ўжо ў Антычнасці, калі філасофская думка Старажытнай Грэцыі (перш за ўсё гэта тычыцца стоікаў і эпікурэйцаў) стала ператвараць сістэму вобразаў, у якіх вызначалася міфапаэтычнае асэнсаванне рэальнасці, у сістэму паняццяў.

Пісьменнікі Сярэднявекі ігнаравалі існаванне старажытных «паганскіх» міфаў. Выгляд еўрапейскай культуры ў тыя часы вызначала хрысціянства, яно ж было і адзіным зместам культуры. Тут варта адзначыць, што рэлігійная свядомасць, мысленне гэтай эпохі мае значна больш рыс міфалагічнага, чым рацыянальнага. Сярэднявекавая рэлігійнасць будавалася, падобна да паганскага светаўспрымання, як жыццетлумачальная сістэма, якая давала ўяўленне пра генезіс і структуру свету, сэнс чалавечага жыцця, ад якога залежыць памыснае замагільнае існаванне.

У эпоху Рэнесансу хрысціянства перастала быць адзіным зместам культуры, побач з ім права на існаванне атрымлівае адноўленая Антычнасць. Культура робіцца сферай, шырэйшай за рэлігійную, і ў пантэон «культурных герояў» дадаліся (вярнуліся) вобразы антычных міфаў і гісторыі. Для творцаў Адраджэння міфы зрабіліся невычэрпнай крыніцай алегорый і алюзій.

Мысленне людзей Новага часу ў большай ступені будавалася рацыянальна-лагічным чынам і арыентавалася на аб’ектыўныя веды. Але культура працягвала звяртацца да міфа, ужо як да ідэальнага недасяжнага мінулага, абсалютнай формы існавання. Культура Новага часу, гэтаксама як і культура Адраджэння, была перанаселена міфалагічнымі героямі і гістарычнымі дзеячамі Антычнасці як эталонамі, ідэальна-ўзорнымі носьбітамі маральных якасцей. Таксама творцы той эпохі выкарыстоўвалі міф як крыніцу фабул, а міфалагічныя імёны адыгрывалі ролю канцэнтрату культурных сэнсаў, маркераў, што ўваскрашалі ў памяці рэцэпіента неабходны сюжэт і, актуалізуючы яго ключавыя моманты, служылі кодам для асэнсавання.

Першымі міфалогіямі як сістэмай зацікавіліся на мяжы XVIII–XIX стст. нямецкія творцы-рамантыкі. Ё. Ё. Вінкельман, Ё. В. Гётэ, Ф. Гельдэрлін, К. Моруц бачылі ў міфе ўзор ідэальнага мастацтва, успрымалі яго як «прыўкрасную відзежу», што, падобна да паэзіі, імкнецца спасцігнуць найвышэйшую ісціну. Аўтарам рамантычнай філасофіі міфа можна назваць Ф. Шэлінга, для якога міф таксама быў шчыльна звязаны з паэзіяй: «Міфалогія ёсць не што іншае, як універсум у больш урачыстым убранні, у сваім абсалютным абліччы, сапраўдны ўніверсум у сабе, вобраз жыцця і поўнага цудаў хаосу ў бо-скай вобразатворчасці, якая ўжо сама па сабе – паэзія і ў той жа час сама для сябе матэрыял і стыхія паэзіі»<sup>1</sup> [1, с. 105–106].

Нямецкія рамантыкі ставілі перад сабой задачу адраджэння міфалогіі. Ф. Шлегель і Наваліс абмяркоўвалі неабходнасць радыкальна аднавіць рэлігійную свядомасць эпохі, заснаваць новую рэлігію [2, с. 150]. Так, Ф. Шлегель казаў пра стварэнне азбукі сімвалаў рамантычнага мастацтва, якая абапіралася б на абсалютныя духоўныя катэгорыі [3]. Гэта своеасаблівая адсылка да ідэі Платона пра міф як узор эйдаса ў яго супрацьпастаўленні логасу як нявыказанай рэальнасці.

<sup>1</sup>Тут і далей пераклад наш. – М. Ш.



Міф у пачатку XIX ст. перажывае сапраўдную рэабілітацыю. Рамантыкі імкнуліся аб'яднаць пачуццёвасць антычнай міфалогіі і духоўнасць біблейскай. З аднаго боку, аслабленне сакральнасці біблейскага міфа пераводзіць яго ў мастацкую плоскасць. З другога – міф перастае трактаваць як іншасказанне або алегорыю, ён успрымаецца як неаспрэчная ісціна, у якой канцэнтруецца рэальнасць, прысутнічае і праяўляе сябе глыбінная сутнасць свету. У рамантычнай тэорыі міфа заўважны сур'ёзны праблемны аспект: адсутнасць спробы асэнсавання генезісу міфа і яго лагічнага азначэння. З пункта гледжання гэтай тэорыі міф недасяжны для логікі, а таму, па словах нямецкага рамантыка Л. Уланда, «міфы могуць быць зразуметыя толькі паэтам» (цыт. па [4, с. 10]).

Міфалогія, якую імкнуліся стварыць рамантыкі, павінна была, з аднаго боку, грунтавацца на бязмежнасці чалавечай фантазіі, з іншага – на сучаснай філасофіі і ўсім досведзе мастацкага развіцця чалавецтва. Гэта значыць, яна першапачаткова не выключала свядомага стаўлення мастака да матэрыялу і, у адрозненне ад старажытнай міфалогіі, прадугледжвала свядомую ідэйную ўстаноўку творцы. Гэта была яшчэ не цэласна распрацаваная навуковая канцэпцыя, а спроба перакласці філасофскія веды на мову паэтычнай інтуіцыі, якая абапіралася на эстэтычнае ў міфе і потым знайшла сваё ўвасабленне ў творчасці сімвалістаў.

Адна з першых цэласных сістэм міфа паўстала ў працах нямецкага філосафа і культуролага Э. Касірэра [5], які, абапіраючыся на тэорыю пазнання І. Канта, распрацаваў анталогічную структуру міфа. Э. Касірэр бачыў у ім сістэму пачуццёвых і паняццевых форм і даводзіў, што міф кіруецца пэўнымі формамі сузірання (не апрыёрнымі, як у І. Канта, а міфалагічнымі прасторай і часам) і катэгорыямі (зноў жа, не апрыёрнымі і лагічнымі, а міфалагічнымі катэгорыямі колькасці, якасці, адносін і мадальнасці). У выніку Э. Касірэр сфармуляваў сутнасныя структурныя асаблівасці міфалагічнага мыслення, на якія абапіраюцца ў сваіх канцэпцыях сучасныя даследчыкі міфа К. Хюбнэр, М. Эліядэ, Е. М. Меляцінскі, С. Н. Зенкін і інш.

З усіх спроб звязаць міф з несвядомым у аналітычнай псіхалогіі найбольш плённымі сталі даследаванні К. Г. Юнга, іх крытычны патэнцыял. Тэрмін *архетып*, уведзены ў навуковы ўжытак К. Г. Юнгам, вельмі актыўна ўжываецца ў літаратуразнаўчых і культуралагічных даследаваннях і за гады выкарыстання набыў некалькі дадатковых канатацый, не прадугледжаных стваральнікам. Выведзеныя за межы псіхалогіі, архетыпы пачалі ўсведамляцца як першасныя вобразы, формы агульначалавечай сімвалікі, якія праз наследаванне ад пакалення да пакалення ствараюць аснову міфаў і культуры як такой.

Найважнейшай часткай структурнай антрапалогіі французскага этнолага К. Леві-Строса з'яўляецца структурная тыпалогія міфа. К. Леві-Строс прадэманстравваў магчымасці выкарыстання структурнага метаду для выяўлення лагічных механізмаў міфалагічнага мыслення, самы фундаментальны з якіх – прынцып бінарных апазіцый, якія, паводле К. Леві-Строса, упарадкоўваюць і канцэптуалізуюць элементарныя пачуццёвыя даныя, у чым праяўляецца дыялектычнае спасціжэнне рэчаіснасці. Падобны да структурнага метаду ляжыць у аснове знакамітай працы савецкага фалькларыста У. Пропа «Марфалогія казкі» [6]. Безумоўна, У. Пропа аказаў пэўнае ўздзеянне на К. Леві-Строса, хоць той і абвінавачваў яго ў залішнім фармалізме.

Структурна-семіятычны падыход да міфа прымяніў у сваёй творчасці і пашырыў на іншыя сферы і стадыі развіцця культуры Р. Барт, які разглядаў міфалогію як частку семіётыкі, а міф – як другасную семіятычную сістэму. У эсе «Міф сёння», якое з'яўляецца тэарэтычным абгрунтаваннем зборніка артыкулаў «Міфалогіі» Р. Барта кажа пра тое, што міф рэгрэсіруе ад сэнсу да формы і яго існаванне вызначаецца «гульнёй у хованкі» паміж сэнсам і формай. Міф гуляе аналогіяй сэнсу і формы, і форма можа надаваць сэнс нават абсурду. Р. Барт прыходзіць да думкі, што на ўзроўні знака міф ператварае гісторыю ў ідэалогію. «Міфічнае слова ствараецца з матэрыялу, ужо апрацаванага з мэтай пэўнай камунікацыі» [7, с. 235], – піша Р. Барт, апраўдваючы станаўленне сучасных міфалагем. Традыцыйная мадэль моўнай камунікацыі ўключае ў сябе шэсць складнікаў: *адрасант – наведанне – кантэкст – кантакт – код – адрасат*. У літаратурнай камунікацыі ёй адпавядае наступная мадэль: *аўтар – тэкст – кантэкст – тэкст – код – чытач*<sup>2</sup>. Паколькі непасрэдны кантакт паміж удзельнікамі камунікацыі ў звязцы *аўтар – чытач* немагчымы (сітуацыя творчых сустрэч не разглядаецца, бо гэта не ўваходзіць у паняцце літаратурнай камунікацыі), у якасці сувязі-кантакту паміж аўтарам і чытачом выступае сам тэкст. А кантэкст і код ствараюць рэцэптыўную магчымасць і задаюць варыянты інтэрпрэтацыі. Адпаведна, яны будуць актуалізаваць дыскурс мастацкага твора. Такім чынам, міф, згодна з ідэяй Р. Барта, з'яўляючыся асновай неабходных для інтэрпрэтацыі кантэксту і кода, канстытуіруе дыскурс – кагнітыўна-камунікатыўную тэкставую практыку, абумоўленую культурна-гістарычнымі і сацыяльна-псіхалагічнымі кантэкстамі.

<sup>2</sup>Гэта схема суадносіцца толькі з адной разнавіднасцю літаратурнай камунікацыі – пазатэкставай. В. А. Маслава вылучае таксама ўнутрытэкставую камунікацыю, у якой актыўнымі складнікамі выступаюць апавядальнік і персанаж, і інтэртэкстуальную, дзе фігуруюць аўтар 1 і аўтар 2.



Асобна варта адзначыць працы, створаныя ў рамках рытуальна-міфалагічнай школы, што паўстала пад уздзеяннем рытуалісцкай тэорыі Дж. Дж. Фрэзера, якая прыцягнула ўвагу даследчыкаў да каляндарных культураў як увасаблення вечнага кругазабегу ў прыродзе і чалавечым існаванні. Ідэі Дж. Дж. Фрэзера былі выкладзены ў знакамітай манаграфіі «Залатая галіна», якую лідар рытуальна-міфалагічнай крытыкі Н. Фрай назваў дапаможнікам па літаратуразнаўстве. Сам Н. Фрай у працы «Анатомія крытыкі» кажа пра міф як пра сілу, што фарміруе літаратуру, і пра вяртанне літаратуры да міфа ў творчасці мадэрністаў. Прадстаўнікі рытуальна-міфалагічнай школы даследавалі літаратурныя творы з мэтай знаходжання ў іх структурных і зместавых элементаў міфа (архетыпы, міфалагемы) [8].

### Міф як метада даследавання

Такім чынам, на мяжы XIX–XX стст. міф робіцца не толькі аб’ектам даследавання, але і яго метадам. У сярэдзіне XX ст. аўтары самай папулярнай на працягу многіх гадоў працы па тэорыі літаратуры Р. Уэлк і О. Уорэн адзначалі, што «ў сучаснай крытыцы слова “міф” нарасхват, яно пераважае ў той галіне асэнсавання, дзе супрацоўнічаюць рэлігія і фальклор, антрапалогія і сацыялогія, псіхааналіз і прыгожае мастацтва. Звычайна яго апанентамі выступаюць “гісторыя”, “навука”, “філасофія”, “алегорыя”, “ісціна»» [9, с. 207]. Амерыканскія літаратуразнаўцы мелі на ўвазе перш за ўсё менавіта рытуальна-міфалагічную школу, адгалінаванне новай крытыкі, якая з’явілася дзякуючы яднанню юнгіянскага псіхааналізу і рытуалізму Дж. Дж. Фрэзера і інтэрпрэтавала фальклорныя і літаратурныя творы ў тэрмінах культурных і ініцыяцыйных абрадаў. Але іх меркаванне было справядлівым не толькі ў дачыненні да гэтай школы. Як заўважыў Е. М. Меляцінскі, «міф – не толькі матэрыял, з якога развіваецца літаратура, і не толькі выток натхнення мастака, але міфалагізм уключаны ў навуковы працэс, які адпавядае пэўным патрэбам чалавека. Зусім законна пашыраць паняцце міфа, карыстаючыся ім для літаратуразнаўчага аналізу, бо міфапаэтычныя элементы знаходзяцца і на паверхні, і ў “глыбіні” літаратуры» [10, с. 115].

У літаратуразнаўстве XX ст. вельмі папулярнымі сталі пошукі міфапаэтычнага складніка і даследаванне міфатворчых мадэлей у творчасці розных аўтараў. За гэты час выпрацавалася пэўная сістэма тэрмінаў, якая тым не менш не заўсёды можа характарызавацца канкрэтнасцю і аднастайнасцю выкарыстання.

У першую чаргу міф вызначаўся як сінкрэтычны прадукт міфалагічнага мыслення архаічных людзей. Архаічны міф прадстаўляў вербалізаванае светаадчуванне, рэпрэзентацыю свету, з якога чалавек яшчэ не выдзяляў самога сябе, таму, апавядаючы пра космас, карыстаўся сабой як аб’ектам метафарычнага супастаўлення і расказваў пра сябе. У міфе ў вобразнай і канкрэтна-пачуццёвай форме паўставаў шэраг пытанняў, што пазней склалі фундамент праблематыкі рэлігіі, філасофіі і мастацтва. У працэсе станаўлення рацыянальна-навуковага мыслення цікавасць да міфа памяншалася. Але па меры ўсведамлення таго факта, што навука не можа вырашыць многіх метафізічных пытанняў накшталт сэнсу жыцця або тайны смерці, міф стаў аб’ектам інтэнсіўных даследаванняў і навукоўцы прыйшлі да высновы, што міфалагічнае мысленне хоць і пасунута рацыянальным мысленнем на перыферыю чалавечай свядомасці, але не страчана канчаткова. Навука патрабавала аналітычнага падыходу і абстрактных канструкцый, а людзям было неабходна «цэласнае мысленне». Гэта значыць, што, акрамя дыяхранічнага ўсведамлення, што міф – гэта сімвалічнае ўвасабленне духоўнай культурнай спадчыны чалавецтва, варта разглядаць міф у сінхранічным аспекце як наяўны ў сучаснай культуры феномен.

Сучасны чалавек актуалізуе для сябе міфалагічную рэчаіснасць тады, калі знаходзіць у міфе адказ хаця б на адно важнае для сябе пытанне. Выключаючы невырашальныя праблемы, імкнучыся растлумачыць складанае праз зразумелае, міф пазіцыянуецца як сродак пераадолення хаосу, як стрыжань або вось сістэмы, у якую ўпісваецца навакольная рэчаіснасць. Адпаведна, цэнтральная праблема міфа – сувязь чалавека са светам як з універсумам, а не з аб’ектам навуковых даследаванняў. Актуалізацыя міфалагічнай рэчаіснасці адбываецца, калі ў рацыянальным мысленні сучаснага чалавека актывізуюцца элементы міфалагічнай свядомасці.

Міфалагічная, ці міфапаэтычная, свядомасць – гэта асабліва сінкрэтычная форма творчай фантазіі, якая тлумачыць ці перастварае свет з пазіцыі чалавека. Адсюль антрапамарфізацыя свету прыроды, персаніфікацыя асобных яе складнікаў. Міфалагічная архаічная свядомасць аперывала не абстрактнымі катэгорыямі, а толькі канкрэтнымі і пачуццёвымі. Яна метафарычна супастаўляла аб’екты прыроды і культуры, увасабляла іх у выглядзе метафар і сімвалаў. Пэўная ступень абстрактнага мыслення характэрная хіба што для касмаганічных міфаў, бо яны прадстаўляюць свет як адзінае цэлае, як універсум, а не як сукупнасць адасобленых прадметаў і з’яў. Большая ступень абстрагаванасці ўласціва біблейскаму міфу. Як заўважае Г. В. Сініла, супастаўляючы статычную структуру грэчаскага міфа і асэнсаванасць плыні часу ў міфе біблейскім, «гэта глыбінна звязана з розным успрыманнем свету і часу: калі для грэкаў важная прастора, цэласны космас, засвоеная людзьмі айкумена, то для яўрэяў – час, дакладней свет, які раскручваецца ў часе» [11, с. 20].



Многія даследчыкі адзначаюць, што міфалагічная свядомасць мае шмат агульных рыс з паэтычнай, мастацкай свядомасцю, асабліва ў аспекце дзейнасці пачуццёва-эмацыянальнага прадуктыўнага ўяўлення, дзякуючы якому паўстаюць і міф, і мастацкі твор. Звычайна гэты працэс адбываецца з дапамогай састаўных частак архаічнай міфалогіі: ад дробных бінарных апазіцый прымітыўнага несвядомага, якія вылучыў К. Леві-Строс, да буйнейшых частак анталагічнай карціны сусвету, такіх як матывы, міфемы, міфалагемы, архетыпы. Як давёў Э. Касірэр, «любая творчая свядомасць, уключна з навуковай, свядома або несвядома капіруе міфалагічную карціну светабудовы. Мастацкая, паэтычная свядомасць шукае ўласны паралельны свет з дапамогай самых розных крыніц міфалагічнага» [5]. Тут у роўнай ступені могуць выкарыстоўвацца вобразы фальклору, аўтарскай фантазіі папярэднікаў, навуковыя гіпотэзы і адкрыцці вечных законаў прыроды. Любая сістэма, любы прадмет, ачалавечаны думкай, – гэта суб’ект міфалагічнай свядомасці калі не па сутнасці, дык па характары сувязей, у якія ён па-мастацку ўключаецца.

Міфапаэтыка можа выступаць як праява міфалагічнага светаўспрымання, адбітак архаічнай міфалагічнай свядомасці. Яна дапамагае чалавеку арганізаваць погляд на свет у тым выпадку, калі яго не задавальняе рацыянальнае, навуковае тлумачэнне свету. Як адзначае доктар філасофіі Д. П. Казалупенка, «міфапаэтыка – дзіўнае ўтварэнне, своеасаблівы культурны след міфапаэтычнага тыпу светаўспрымання, якое праяўляецца ў нас незалежна ад нашай прыналежнасці да той ці іншай культуры і ад нашага ўсведамлення, незалежна ад нашага стаўлення да рацыянальнага і ірацыянальнага... у моманты, калі нам гэта робіцца неабходным для нашага самазахавання: псіхалагічнага, культурнага, сацыяльнага. <...> У выпадку, калі нам неабходная не проста псіхалагічная абарона ад свету ва ўсіх яго праявах, але магчымасць дамовіцца са светам» [12, с. 71–72].

У якасці міфакрытыкі міфапаэтыка арыентавана на інтэрпрэтацыю міфалагічнага зместу і функцыянальнае вывучэнне міфалагічных матываў у структуры мастацкага твора. Міфапаэтыка даследуе спосабы мастацкага асваення і трансфармацыі міфа, міфалагічных вобразаў і матываў, аналізуе спосабы ўвядзення архаіка-міфалагічных элементаў у тэкст і іх існаванне ў творчасці дзеячаў культуры розных эпох. Але тут важна не быць паняцці ўласна міфа (першаснага, які бытаваў у архаічных соцыумах) і літаратурнага міфа. З пункта гледжання міфапаэтыкі прадметам вывучэння выступае менавіта літаратурны міф, мастацкасць і сімвалічнасць якога свядома, а яго ўключанасць у структуру літаратурнага твора не падлягае сумненню. Міфапаэтыка непарыўна звязана з мастацкай сістэмай творцы, яго ўласным абгрунтаваннем стварэння «неаміфалагічных» тэкстаў і аўтарскай інтэрпрэтацыі міфалагічных характараў.

Міфалагічныя вобразы і сітуацыі могуць прысутнічаць у творы як экспліцытна, так і імпліцытна, што патрабуе асаблівай увагі да вывучэння прыхаваных міфалагічных сэнсаў. Так, вядомы беларускі філосаф і літаратурны крытык У. М. Конан адзначаў, што «гістарычныя тыпы мастацкай культуры грунтуюцца на ўніверсальных і рэгіянальных субстратах міфалагічнага і рэлігійнага паходжання, выяўленых у сюжэтах, матывах, вобразах і кампазіцыі адкрыта (экспліцытна), але найбольш імпліцытна, у схаваным выглядзе. Выявіць гэтыя субстрактныя архетыпы – задача эстэтыкі, мастацтвазнаўства і літаратурна-мастацкай крытыкі» [13, с. 140].

Актуалізацыя міфапаэтычнай свядомасці і міфапаэтыкі ў XX ст. адбывалася дзякуючы такому феномену, як міфалагізацыя, які пачаў генеравацца ў сусветнай культуры з канца XIX ст. Міфалагізацыя звязана з агульнай сутнасцю мадэрнісцкіх эксперыментаў, характэрных для таго часу, з пошукам новых мастацкіх форм. На мяжы XIX–XX стст. стала відавочнай неабходнасць абнаўлення мастацкай міфапаэтычнай прасторы. Гэта была ідэя, народжаная дэкадансам. Для мастацкай свядомасці той эпохі міф, які адлюстроўвае ўспрымання свету ў цэласнасці, у еднасці чалавека і прыроды, дае магчымасць структураваць стыхію – жыццёвы хаос. Ён пачынае выкарыстоўвацца з мэтай мадэлявання паэтычнага сусвету. Па словах расійскага філосафа Э. Бальбурава, «сутнасным момантам [новага міфалагізму] зрабілася дэкананізацыя жанравых і сюжэтна-нарматыўных структур, больш вольнае стаўленне да іх аўтара, ператварэнне канонаў традыцыі ў аператары аўтарскай мастацкай мовы» [14, с. 125].

Першымі да міфатворчасці наблізіліся сімвалісты, якія, абапіраючыся на эстэтыку рамантызму, узвалі ў ранг закону суб’ектыўна-ірацыянальны пачатак мастацкай творчасці. Яны выбудовалі сімвал на сугуччы і ўзаемапранікненні сэнсавых адценняў, стваралі нясныя суб’ектыўныя адчуванні ў «музыцы слоў». Яны канструявалі сімвал, размываючы межы звычайнага вобраза праз персаналізаванае бачанне свету. Па словах А. Ф. Лосева, той сімвал, які стваралі сімвалісты, з’яўляецца, калі ідэйная вобразнасць якой-кольвек рэчы ёсць «прыныпам стварэння нейкай рэчаіснасці, якая дадзена не наўпрост і непасрэдна, а толькі імпліцытна, стварае вялікую сэнсавую перспектыву» [15, с. 139]. З гэтага вынікае, што сімвалісты былі вельмі блізкія да міфатворчасці, бо ў міфе таксама праяўляецца бясконцасць сэнсавай перспектывы, але з тым істотным адрозненнем, што ў міфе прысутнічае субстанцыянальная



тоеснасць сэнсу рэчы і самой рэчы, слова і прадмета, які гэта слова называе. Адпаведна, сімвал гэта не міф, але «міф, мадэль бясконцых і несмяротных стварэнняў, найбольш лёгка паддаецца сімвалічнай апрацоўцы» [15, с. 145].

Сімвал і алегорыя ўяўляліся як сродкі канкрэтна-вобразнай перадачы няўлоўных знакаў універсума, дзякуючы якім «бачнасць канечнага ўсюды яднаецца з ісцінай вечнага і тым самым распускаецца ў ёй» [16, с. 428–429]. Сімвал выступаў пачуццёвым выяўленнем ідэі, алегорыяй бясконцасці, праяўленнем яго ў канечным. На думку тэарэтыкаў, паэт павінен ператвараць свой досвед у абагульненыя вобразы. У сімвалістаў прадметныя формы – гэта толькі «слоўнік», на аснове якога належыць пабудаваць тэкст. Інакш кажучы, творца нанова фарміруе тое, што бачыць, стварае новую рэальнасць з вобразаў, якія захоўвае памяць. Таму мастацтва для сімвалістаў – стварэнне сугестыўнай магіі, якая змяшчае ў сабе адначасова суб’ект і аб’ект, вонкавы і ўнутраны свет мастака. Мастак убірае ў сябе знешнія ўражанні, напаўняе імі рэзервуар уласнай свядомасці, дзе яны атрымліваюць новае жыццё, незалежнае ад аб’ектыўнага існавання. Адпаведна, творца пераўвасабляецца ў носбіта міфалагічнага сюжэта, ён, спалучаючы свядомыя намеры і несвядомыя структуры, стварае адпаведны сваёй эпосе міф – міфапаэзію.

Сярод спецыфічных рыс міфапаэтычнага пісьма можна вылучыць наступныя:

- рэканструкцыю пэўных універсальных светапоглядных падыходаў, што бяруць пачатак у пазачасавым існаванні міфа;
- структураванне тэкстасвету з дапамогай бінарных апазіцый;
- трансфармацыю і інтэрпрэтацыю традыцыйных матываў і сюжэтаў у аўтарскім тэксце (рэміфалагізацыя);
- стварэнне аўтарскай сістэмы міфалагем.

Адпаведна, актывізацыя механізмаў мастацкай міфалагізацыі на мяжы XIX–XX стст. карэліравала з сутнасцю мадэрнісцкіх эксперыментаў, з пошукамі новых мастацкіх форм і стварэннем новай сэнса-сферы. Міф у мадэрнісцкай культуры робіцца сталым мастацкім элементам, спосабам канцэптуалізацыі навакольнай рэчаіснасці і чалавечай сутнасці, свядома сканструяванай сімвалічнай мадэллю свету, структурнай асновай мастацкага твора і метамавай літаратуры, з дапамогай якой пісьменнік намагаецца растлумачыць сучаснасць. Такім чынам, да міфатворчасці ў літаратуры можа адносіцца стварэнне і асобнага міфалагічнага сюжэта, і цэлага міфалагічнага комплексу, які называецца ўласнай міфалогіяй і выяўляецца ў выкарыстанні культурных канстант міфапаэтычнага паходжання.

## Высновы

У сучаснай тэорыі міфа і міфакрытыцы дагэтуль спрэчным застаецца пытанне пра тое, ці можна лічыць міфатворчасцю выкарыстанне міфалагічных матываў і сімвалаў у розных галінах сучаснай мастацкай культуры. Міфатворчасць, калі казаць не пра «стварэнне» міфа ў яго архаічным значэнні, а пра трансфармацыю міфалагічных структур і прыстасаванне для індывідуальнага светабачання, пачынае актыўна праяўляцца ў літаратуры на мяжы XIX–XX стст.

Такім чынам, міф можна разумець, па-першае, як праяву творчага ўяўлення чалавека, яго духоўных сіл і творчых магчымасцей, як эстэтычна-паэтычную форму чалавечай свядомасці, якая грунтуецца на пачуццёва-эмацыйным ужыванні ў рэчаіснасць і яе метафарычна-сімвалічным абагульненні і, будучы сродкам усведамлення і пазнання рэчаіснасці, дапамагае стварыць цэласную карціну быцця чалавека ў свеце; па-другое, як сродак канцэптуалізацыі навакольнай рэчаіснасці, метамаву і структурную аснову мастацкага твора.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. Шеллинг ФВ. *Философия мифологии. Том 1*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета; 2013. 480 с.
2. Дмитриев АД, редактор. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. Москва: Издательство МГУ; 1980. 639 с.
3. Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика: в 2 томах*. Москва: Искусство; 1983. Тома 1–2.
4. Стеблин-Каменский МИ. *Миф*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение; 1976. 104 с.
5. Кассирер Э. Философия символических форм [Интернет; процитировано 19 мая 2021 г.]. Доступно по: [http://www.krotov.info/libr\\_min/11\\_k/as/sirer\\_26.htm](http://www.krotov.info/libr_min/11_k/as/sirer_26.htm).
6. Пропп ВЯ. *Морфология [волишебной] сказки*. Москва: Прогресс; 1969. 168 с.
7. Барт Р. *Мифологии*. Москва: Издательство имени Сабашниковых; 1996. 312 с.
8. Фрай Н. *Анатомия критики* [Интернет; процитировано 19 марта 2021 г.]. Доступно по: [http://www.readeralexey.narod.ru/Library/Frye\\_1987.pdf](http://www.readeralexey.narod.ru/Library/Frye_1987.pdf).
9. Уэллек Р. *Теория литературы*. Москва: Прогресс; 1978. 327 с.



10. Мелетинский ЕМ. *Поэтика мифа*. Москва: Наука; 1976. 408 с.
11. Синило ГВ. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2017;3:19–29.
12. Козолупенко ДП. *Мифопоэтическое мировосприятие*. Москва: Канон+; 2009. 430 с.
13. Конан У. Дантэ і Янка Купала: матывы раю і пекла. У: Бурбоўская А, укладальнік. *Янка Купала і праблемы беларускага самапазнання. V Міжнародныя Купалаўскія чытанні; 7–8 снежня 2000 г.; Мінск, Беларусь*. Мінск: Беларускі кнігазбор; 2002. с. 140–155.
14. Бальбуров ЭА. *Литература и философия. Две грани русского логоса*. Новосибирск: Институт филологии СО РАН; 2006. 178 с.
15. Лосев АФ. *Знак. Символ. Миф*. Москва: Издательство Московского университета; 1982. 210 с.
16. Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика. Том 1*. Москва: Искусство; 1983. 480 с.

## References

1. Shelling FV. *Filosofiya mifologii. Tom 1* [Philosophy of mythology. Volume 1]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Publishing House; 2013. 480 p. Russian.
2. Dmitriev AD, editor. *Literaturnye manifesty zapadnoyevropeiskikh romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics]. Moscow: Moscow State University Publishing House; 1980. 639 p. Russian.
3. Shlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika: v 2 tomakh* [Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 volumes]. Moscow: Iskusstvo; 1983. Volumes 1–2. Russian.
4. Steblin-Kamienski MI. *Mif* [Myth]. Leningrad: Nauka. Leningrad department; 1976. 104 p. Russian.
5. Kassirer E. The philosophy of symbolic forms [Internet; cited 2021 May 19]. Available from: [http://www.krotov.info/libr\\_min/11\\_k/as/sirer\\_26.htm](http://www.krotov.info/libr_min/11_k/as/sirer_26.htm). Russian.
6. Propp WJ. *Morfologiya [volshebnoi] skazki* [Morphology of the [magic] fairy tale]. Moscow: Progress; 1969. 168 p. Russian.
7. Bart R. *Mifologii* [Mythology]. Moscow: Sabashnikovy's Publishing House; 1996. 312 p. Russian.
8. Fray N. The anatomy of criticism [Internet; cited 2021 March 19]. Available from: [http://www.readeralexey.narod.ru/Library/Frye\\_1987.pdf](http://www.readeralexey.narod.ru/Library/Frye_1987.pdf). Russian.
9. Uellek R. *Teoriya literatury* [Literary theory]. Moscow: Progress; 1978. 327 p. Russian.
10. Meletinskiy EM. *Poetika mifa* [The poetics of myth]. Moscow: Nauka; 1976. 408 p. Russian.
11. Sinilo GV. The Bible as the «axial» archetext of European literature (by the example of German lyric poetry). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2017;3:19–29. Russian.
12. Kozolupenko DP. *Mifopoeticheskoe mirovospriyatie* [Mythopoetic worldview]. Moscow: Kanon+; 2009. 430 p. Russian.
13. Konan U. [Dante and Yanka Kupala: Motives of heaven and hell]. In: Burbouskaja A, compiler. *Janka Kupala i prablemy belaruskaga samapaznannja. V Mizhнародnyja Kupalawskija chytanni; 7–8 snezhnja 2000 g.; Minsk, Belarus* [Janka Kupala and problems of Belarusian self-knowledge. 5<sup>th</sup> International Kupala Readings; 2000 December 7–8; Minsk, Belarus]. Minsk: Belaruskі knіgazbor; 2002. p. 140–155. Belarusian.
14. Balburow EA. *Literatura i filosofiya. Dve grani russkogo logosa* [Literature and philosophy. Two facets of the Russian logos]. Novosibirsk: Institute of Philology of the Siberian Branch, Russian Academy of the Science; 2006. 178 p. Russian.
15. Losev AF. *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moscow: Moscow State University Publishing House; 1982. 210 p. Russian.
16. Shlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika. Tom 1* [Aesthetics. Philosophy. Criticism. Volume 1]. Moscow: Iskusstvo; 1983. 480 p. Russian.

Артыкул настуніў у рэдкалегію 15.07.2021.  
Received by editorial board 15.07.2021.

---

---

# МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

---

## WORLD AND NATIONAL CULTURE

---

---

УДК 821.111-1.099(043.3)

### 146-й СОНЕТ У. ШЕКСПИРА КАК СИНТЕЗ ИДЕЙ ЭПОХИ

Н. С. ЗЕЛЕЗИНСКАЯ<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Предлагается интерпретация семантики 146-го сонета У. Шекспира через неоплатоническую попытку синтеза философского, религиозного, теологического и клирикального контекстов, наиболее полно и доступно выраженную М. Фичино в трактате «Платоновская теология о бессмертии души». В основе семантики сонета лежит идея о бессмертии души, дихотомии души и тела, бренности и тленности тела в ракурсе сотериологических воззрений эпохи. Основой данной интерпретации послужили сомнения в достаточности уже отмеченных исследователями библейских аллюзий, а также компаративный и лингвистический анализ лексики и метафоры сонета, обнаруживающий аллюзивность по отношению к текстам Платона, Фомы Аквинского, Вергилия, М. Фичино в жанре *ars moriendi*. Логика трактата устраняет вопрос о противоречии сонета Библии, объясняет его метафорику. Отмечается, что следует искать ответ и в эпохе Реформации, а именно в противоречивом английском менталитете в период перехода от католицизма к англиканству, при этом рассматривать данный контекст сквозь призму трансформации идеи правильной смерти. Выявляется связь сонета с семантикой и прагматикой жанра *ars moriendi* на рубеже веков. Указывается на то, что основным библейским прецедентным текстом для 146-го сонета является Первое послание к коринфянам ввиду совпадений мотивов, лексики, образности и структуры со стихами 15-й главы. Анализируются переводы сонетного замка в целях выявления адекватной передачи религиозных и гуманистических мыслей эпохи и общей логики текста.

**Ключевые слова:** сонет; метафора; прецедентный текст; библейские аллюзии; неоплатонизм; религиозный контекст; *ars moriendi*; У. Шекспир.

**Благодарность.** Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта ректора БГУ.

---

**Образец цитирования:**

Зелезинская НС. 146-й сонет У. Шекспира как синтез идей эпохи. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:28–39.

**For citation:**

Zelezinskaya NS. W. Shakespeare's 146 sonnet as a synthesis of the ideas of the age. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:28–39. Russian.

---

**Автор:**

**Наталья Станиславовна Зелезинская** – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций.

**Author:**

**Natalia S. Zelezinskaya**, senior lecturer at the department of theory and practice of translation, faculty of social and cultural communications.  
zelennew@tut.by  
<http://orcid.org/0000-0002-2018-1959>



## W. SHAKESPEARE'S 146 SONNET AS A SYNTHESIS OF THE IDEAS OF THE AGE

N. S. ZELEZINSKAYA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

This article suggests to interpret the semantics of W. Shakespeare's 146 sonnet through a Neo-Platonic attempt at a synthesis of philosophical, religious, theological and clerical contexts, most fully and affordably expressed by Marsilio Ficino in *The Platonic Theology*. The semantics of the sonnet is based on the idea of the immortality of the soul, the dichotomy of soul and body, the frailty and perishability of the body, all from the perspective of the soteriological views of the Elizabethan age. The basis for this interpretation was the doubts about the sufficiency of the biblical allusions already noted by scholars, the comparative and linguistic analysis of the sonnet's vocabulary and metaphors, revealing allusiveness in relation to the texts of Plato, Thomas Aquinas, Virgil, Marsilio Ficino and the *ars moriendi* of the century. The logic of the Platonic theology removes the question of the contradiction between the sonnet and the Bible and explains metaphors of the sonnet. The answer to this question must also be sought in the Reformation, the processes that took place in the English mentality in the transition from Catholicism to Anglicanism, and view this context through the prism of the transformation of the idea of the right death. This reveals the sonnet's connection to the semantics and pragmatics of the *ars moriendi* genre at the turn of the century. The author points out that the main biblical precedent text for sonnet 146 is 1 Corinthians in view of the coincidence of motifs, vocabulary, imagery and structure with the verses of chapter 15 of the epistle. The article also undertakes an analysis of the translations of the sonnet couplet in order to identify the adequate transmission of the religious and humanistic thoughts of the age and the general logic of the text.

**Keywords:** sonnet; metaphor; precedent text; biblical allusion; neo-platonism; religious context; *ars moriendi*; W. Shakespeare.

**Acknowledgements.** The study was carried out with the financial support of a grant from the rector of Belarusian State University.

### Введение

Выяснению места религиозного дискурса в творчестве У. Шекспира исследователи уделяли большое внимание начиная с последней трети XX в. Время от времени они делали акцент на установлении вероисповедания драматурга, однако в последнее десятилетие сконцентрировались на понимании текста в контексте библейских, теологических и богословских аллюзий. Как известно, данный аллюзивный пласт менее всего имел шансов на достойную передачу в переводе как на русский, так и на белорусский язык. У этого обстоятельства следующие причины:

- идеологический запрет на религиозную тематику в советской литературе, затронувший также переводную литературу [1; 2], где соответствующие семантические смыслы если и не изымались, то основательно нивелировались;
- недостаточное знание большинством переводчиков религиозных текстов (для У. Шекспира в первую очередь важно узнавать цитаты из Женевской Библии и книги «Молитвенник», что, впрочем, есть результат первой причины [3; 4].

### Методы исследования

Попробуем рассмотреть ситуацию на примере самого религиозного сонета У. Шекспира – 146-го сонета, который интерпретировался такими известными шекспироведами, как С. Бут, К. Данкен-Джонс, Х. Вендлер, Сатэм, А. Н. Горбунов, Е. А. Первушина [3; 5–9]. Они указали на возможные варианты заполнения лакуны во второй строке, религиозную направленность, идеи, структуру, метафоры, аллюзии сонета, вероятно, безосновательное размещение сонета по соседству с сонетами о любви, особенности переводов на русский язык. Большинство интерпретаторов объясняют общую тему, отдельные мотивы и аллюзии, мало обращая внимание на их связь и последовательность, в результате чего читатель с трудом воспринимает мысль сонетного замка как вывод из предыдущих строк. Более того, у переводчика именно двусторонние вызывает трудности, связанные как с неожиданностью и смелостью метафоры, так и с необходимостью логически соединить эту метафору с тремя четверостишиями. Мы считаем, что для более глубокого понимания семантики сонета необходимо полнее и шире учитывать прецедентные тексты, причем во взаимодействии друг с другом, а также культурный и религиозный контекст эпохи, актуализировавший эти тексты и заложенные в них идеи. Таким образом, в основе нашего исследования лежит компаративный и контекстуальный анализ как методология школы истории идей в том виде,



в котором они сегодня применяются литературоведами, в частности шекспироведами [10]. Данная методология, в свою очередь, проявит переводческие трудности и, как мы надеемся, будет способствовать созданию более точных переводов.

### Интерпретация 146-го сонета на основе компаративного и контекстуального анализа

Тема 146-го сонета, которая резко выделяет его на фоне соседних сонетов о любви к смуглой даме, – возвышение души над телом и устремление к вечному. Поэт обращается к душе, центру грешной земли, и спрашивает, зачем она кормит<sup>1</sup> буйную энергию тела и при этом сама изнемогает в нужде, зачем дорого платит за ярко раскрашенный фасад тела, которое кончит тем, что достанется червям. Поэт призывает душу заранее смириться с потерей тела и не страдать тщетно, и тогда вместо бренности ей откроется божественная истина. Иначе говоря, не надо желать большего, чем сытость, а насытиться можно лишь смертью, что питается людьми, в таком случае смерть будет побеждена.

Одной из главных стилистических особенностей сонета является большое количество библеизмов и слов, характерных для религиозного стиля: «бедная душа» (*poor soul*), «грешная земля» (*sinful earth*), «страдать» (*suffer*), «нужда» (*dearth*), «божественный» (*divine*). Поэтика сонета построена на противопоставлении, антитезах души и тела, бессмертного и бренного, богатства и нужды, а также на метафорах. Среди последних мы выделили следующие:

- метафора тела – одежды для души;
- метафора кормления тела душой;
- метафора тела – съемного дома;
- метафора раскрашивания стен дома – тела;
- метафора тела – слуги (следовательно, душа – хозяин, повелитель, господин);
- экономические метафорические выражения («плата», «доход», «сдача дома – тела внаем», «продажа времени»);
- метафора червей – наследников, поглощающих результаты всех забот о теле;
- метафора поглощения душой смерти;
- метафора поглощения смертью человека.

Особое внимание обращает на себя трехкратно повторенная метафора поедания/насыщения/поглощения (использованы синонимы *eat up, be fed/feed*).

Значимыми являются мотивы бессмертия души, ее временного существования на греховной земле, бренности (увядания, смерти) тела, страдания души во время ее земного пребывания в теле, гниения тела в земле. Сонетный замок содержит призыв: *So shalt thou feed on death, that feeds on men, / And Death once dead, there's, no more dying then* 'Так насыщайся смертью, что кормится людьми, и смерть умрет однажды, не будет больше умирания'<sup>2</sup> [11, р. 42].

Как пишут исследователи, «поэт призывает душу “жить за счет тела”, быть беднее внешне, но богатой внутренне и таким образом победить смерть» [12, с. 728]. В первую очередь необходимо определить, как поэтом представлена дихотомия души и тела: в светском или религиозном измерении. Требуется также пояснение, почему отрешение от тела побеждает смерть. Кроме того, возникает вопрос, как дихотомия тела и души вписывается в христианство (даже если сонет несет не религиозную, а философскую мысль, елизаветинское общество представляется как в определяющей степени верующее), если призыв расстаться с телом или не заботиться о нем – его здоровье и сохранности – противоречит словам Библии: *Now the very God of peace [a]sanctify you throughout: and I pray God that your whole spirit and soul and body, may be kept blameless unto the coming of our Lord Jesus Christ* [13, 1 Thessalonians 5:23] 'Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целостности да сохранится без порока в пришествие Господа нашего Иисуса Христа' (Синодальный перевод).

Более широко известна цитата со схожим смыслом из Первого послания к коринфянам: *Know ye not that ye are the Temple of God, and that the Spirit of God dwelleth in you? If any man [o]destroy the Temple of God, him shall God destroy: for the Temple of God is holy, which ye are* [13, 1 Corinthians 3:16–17] 'Разве не знаете, что вы храм Божий и Дух Божий живет в вас? Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог: ибо храм Божий свят; а этот храм – вы' (Синодальный перевод).

Налицо антитеза: съемный дом (по Шекспиру) – храм Божий (по Библии). Она снова возвращает к вопросу о противоречии 146-го сонета слову Божию. Мы предлагаем искать ответ на этот вопрос в столь же противоречивом английском менталитете в период попыток возродить античную философию.

<sup>1</sup>Перевод второй строки выполнен по арденовскому изданию, редакторы которого при всех существующих сомнениях избрали на место первого слова второй строки *feeding*.

<sup>2</sup>Здесь и далее, если не указано иное, дословный перевод наш. – Н. З.



фию в рамках христианского мировоззрения и одновременно при переходе от католицизма к протестантизму. Контекстуальный подход поможет выявить, какую трансформацию претерпели значимые для эпохи (и обнаруженные в сонете) идеи о душе и теле, смерти и бессмертии.

В данной перспективе в тексте сонета сразу обращает на себя внимание его структурное, рамочное, решение: сонет начинается с намека на смерть и заканчивается мотивом смерти, усиленным тождественным повтором (*death*) и тройным корневым повтором (*death, dead, dying*). Связь начала сонета с мотивом смерти требует некоторого пояснения. Если в разговорной речи словосочетание *poor soul* обозначает кого-то, с кем случилась (случится) беда, и используется для выражения жалости, симпатии, сочувствия и лишь изредка указывает на связь с ситуацией смерти, то в религиозном контексте эта идиома почти всегда обозначает кого-то, кто умер или умрет, либо кого-то, связанного со смертью. В католическом дискурсе этот фразеологизм обозначает души в чистилище, которым только предстоит попасть на небо<sup>3</sup>. Цель большинства теологических работ о бедных душах – напомнить о необходимости молитв за их упокой, что ускорит переход душ из чистилища в рай [14]. В приведенном далее отрывке брат Б. Коул объясняет духовный статус душ в чистилище и упоминает историю данной трактовки чистилища, выводя ее из теологии Фомы Аквинского: *The Holy Souls, also known as the poor souls, even the most neglected souls need our prayers because they are in a state of being purified – suffering both for the venial sins which they died with before repentance and for the «dregs» or remains of sin that they were unable to atone or get out of their system while on earth. Since purgatory belongs to «hell» in the sense that it is the deprivation of the beatific vision, one must assume that these purifications are something analogous to the pains of the damned but will only exist for interval(s)* ‘Святые души, также известные как бедные души, даже самые забытые, нуждаются в молитвах, поскольку пребывают в состоянии очищения, страдая и за свои вениальные грехи, с которыми они умерли, поскольку сотворили их после последней исповеди, и за бремя или остатки неискупленных грехов, сотворенных при жизни. Так как чистилище принадлежит к домену ада в том смысле, что лишено блаженного видения, можно предположить, что очищение аналогично страданию проклятых, только не терминально’ (перевод наш. – Н. 3.) [15].

Интересный результат показывает компаративный анализ лексики этого отрывка современной религиозной прозы (99 слов) и сонета (113 слов): в обоих встречаются слова «бедные души» (*poor souls*), «грех» (*sin*), «остатки» (*dregs, remains, dross*), «страдать» (*suffer*), что косвенно подтверждает и религиозную направленность сонета, и его связь с догматом о чистилище и пребывающих в нем душах.

Данное лексическое совпадение приводит нас к претексту Б. Коула, а именно к рассуждениям Фомы Аквинского о душе и теле в трактате «Сумма теологии» (вопросы 75–102 первой части, антропологии, и приложения к третьей части), где средневековый теолог пытался свести суждения о душе авторитетных для его эпохи мыслителей (Аристотеля, Платона, Авиценны) к христианским посылкам [16]. Философ считал, что душа не принадлежит телу, но не верил, что она отдельна и использует тело как инструмент для приобретения знания, как капитан использует свой корабль [17]. Он доказывал, что человек есть соединение души и тела, и в то же время безусловно поддерживал идею бессмертия души, осознавая при этом непримиримость этих двух суждений. Если нематериальная душа продолжает существовать после смерти тела, то является ли она человеческой душой (а не отвлеченной), коль скоро человек есть единство души и тела? Хотя Фома Аквинский стремился к примирению аристотелевского учения с христианством, он все же не видел возможности в решении этой дилеммы через онтологический статус души как материального начала, но признавал, что душа есть движение и мышление. В результате таких размышлений он назвал душу не материальной субстанцией, а энтелехией (способом) завершенности тела, откуда выводил предназначенность души Богом для каждого человека. Душа творится Богом для конкретного тела, всегда соразмерна ему и не утрачивает своей индивидуальности и после смерти тела. Она может существовать отдельно, но это существование ущербно, ибо душа без тела – неполная субстанция. Утверждение недостаточности души без тела есть наилучшее обоснование христианского догмата о грядущем воскресении из мертвых, в результате которого души обретут свои тела и вместе с тем цельность и статус человека [18; 19]. Вот, собственно, та проблема, на которую отзывается 146-й сонет. Естественно, не сам по себе, а как поэтический отзвук Ренессанса, который взглянул на вопрос о бессмертии души в свете платоновских идей (выраженных Платоном, как мы помним, в диалоге «Федон», к которому мы еще обратимся).

Неоплатоническое понимание проблемы объемно и доступно выражено в одном из манифестов ренессансной гуманистической мысли – трактате «Платоновская теология о бессмертии души». Согласно М. Фичино единственным и главным связующим звеном между высшими и низшими ступенями бытия

<sup>3</sup>Церковное учение о чистилище развивалось с середины XIII в., было утверждено собором в 1439 г., отменено протестантизмом (не сразу, в 95 тезисах оно только уточняется) и, соответственно, англиканством. Большинство исследователей считают это одной из основных посылок к индивидуализации ответа за грехи, усилению страха смерти в совокупности с учением о предопределении, к так называемому специфически протестантскому отчаянию.



является душа. Душа оживляет материальный мир, который без нее ничто. Поэтому М. Фичино называет душу «центром природы, посредницей всех вещей, сцеплением мира, лицом всего, узлом и связкой мира» (цит. по [20, с. 291]). Первая строка 146-го сонета: *Soul, the centre of my sinful earth* ‘Душа, центр моей грешной земли’ [11, р. 42] – сразу расставляет точки над «i» и соединяет сонет с интенцией М. Фичино найти общее основание для религиозного и светского, античного и теологического.

Душа в метафорике М. Фичино «заключена в тьму и беспросветное подземелье» (перевод наш. – Н. З.) (*clausae tenebris et carcere caeco*). Образ тела здесь не так уж далек от «дома»/«особняка» (*mansion*), но взят, что интересно ввиду излюбленных источников У. Шекспира, из очень созвучного гуманистической мысли отрывка поэмы «Энеида»:

Душ семена рождены в небесах и огненной силой  
Наделены – но их отягчает косное тело,  
Жар их земная плоть, обреченная гибели, гасит.  
Вот что рождает в них страх, и страсть, и радость, и муку,  
Вот почему из темной тюрьмы они света не видят<sup>4</sup> [21, 730–734].

Из учения Платона о душе М. Фичино выводит, что тело не может самостоятельно действовать, оно лишь подвергается воздействию (*consequens est ut corpus ipsum / quatenus corpus, agat quidem nihil, sed soli passioni subiiciatur*) [22, р. 15]. Развивая платоновскую мысль о властвовании души над телом [23, с. 84], М. Фичино выстраивает пятиуровневую иерархию сущего и ставит душу на две ступени выше тела, как высшая форма она управляет телом и является его госпожой [22, р. 15–16]. Автор трактата «Платоновская теология о бессмертии души» размышляет о божественности души, о том, что властвование души над телом есть путь к блаженству и Бог хочет, чтобы человек был счастлив, но «возможно это только после смерти тела» (перевод наш. – Н. З.) [22, р. 15]. За этим образом следует У. Шекспир: *Soul, live thou upon thy servant's loss* ‘Душа, живи за счет потери/утраты (смерти) твоего слуги’ (перевод наш. – Н. З.) [11, р. 42]. Таким образом, отделение от тела есть путь к счастью и блаженству. М. Фичино в рассмотренной работе остается на границе метафизического и материального. Так, в первой главе автор утверждает, что надо разрушить преграды смертности (*claustra resolve*), приветствовать бессмертие и достичь блаженства (*beatitudinem attingere*). Для этого надо преодолеть инертную массу тела и отдаться активной силе души. «Что за причины препятствуют умам отделиться от тел?» – вопрошает гуманист (перевод наш. – Н. З.) [22, р. 69]. Сонет содержит ответ, что это тело, чрезмерная забота о нем, внешнем, бренном: *Why dost thou pine within and suffer dearth / Painting thy outward walls so costly gay? / Why so large cost, having so short a lease, / Dost thou upon thy fading mansion spend? / Shall worms, inheritors of this excess, / Eat up thy charge? Is this thy body's end?* [11, р. 42] ‘Зачем тебе изнывать и страдать от лишений и при этом красить наружные стены, дорого платя за украшения? Почему так дорого стоит приходящий в упадок дом, ненадолго сданный тебе в аренду? Неужели ради того, чтобы черви, наследники этого роскошества, пожрали твои расходы? И твоему телу конец?’.

Предложенный М. Фичино ракурс открывает путь и к светской интерпретации сонета, которая тоже имеет место: в эпоху Ренессанса человек не мог быть смертным, а так как тело умирало, бессмертная составляющая была возложена на душу. Бессмертие же само по себе было необходимым условием антропоцентризма, иначе при всех достоинствах «мастерское создание» проигрывало своему творцу. Лишь бессмертие давало онтологическое основание уподобления Богу по своим возможностям, способностям и, главное, степени свободы. Но это светское, гуманистическое объяснение все равно подразумевает отталкивание от религиозной мысли, поскольку идея человекобога есть борьба не столько с Богом, сколько за права Бога, и она невозможна без Бога. Вывод гуманиста синтетичен: главное дело каждого человека – познание, совершенствование и возвышение собственной бессмертной души.

У. Шекспир более конкретен в осмыслении преодоления дихотомии души и тела. В его поэтике смерть получает более материальное прочтение, чем абстрактное отделение или отказ души от тела, и большую значимость. Мы видим два объяснения этого (помимо закономерностей индивидуального стиля автора): прямое влияние диалога «Федон» и кризисность идеи смерти в Англии ввиду реформационных процессов.

Приверженность У. Шекспира Платону, как показывают исследования [24], не была опосредована ни М. Фичино, ни кем-либо еще (кроме, собственно, менталитета другой эпохи). В диалоге «Федон» – апологии теории бессмертия души – говорится о теле как о препятствии для философствования души, потому что оно «...не только доставляет нам тысячи хлопот – ведь ему необходимо пропитание! – но вдобавок подвержено недугам, любой из которых мешает нам улавливать бытие. Тело наполняет нас желаниями, страстями, страхами и такой массой всевозможных вздорных призраков, что, верьте слову, из-за него нам и в самом деле совсем невозможно о чем бы то ни было поразмыслить!» [23, 66b4–d3].

<sup>4</sup>В оригинале: *Neque auras / dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco*.



О теле говорится именно в ракурсе выбора (Сократа) между жизнью и смертью с переходом на перечисление преимуществ существования души после смерти.

Связь живота и души, обнаруживающая себя в сонете в метафорах поглощения, также платоновская. Последнюю же фразу сонета (*And Death once dead, there's no more dying then* [11, p. 42]) можно увидеть в свете учения Платона о том, что жизнь и смерть в равной степени порождают друг друга, смерть – переход в духовную бесплотную жизнь [23, с. 71–72]. Платон много, хотя и противоречиво, писал о значимости смерти для совершенствования души и даже философию представлял как занятие «только одним – умиранием и смертью» [23, 64a]. Платоновская фраза разошлась в веках многоголосым эхом: для М. Монтеня философствовать – значит учиться умирать [25], для А. Камю «есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства» [26, с. 106]. Рассуждения Платона перекидывают мостик к практической стороне вопроса: «Как связаны жизнь и смерть?»; «Как нужно умирать?»; «Как нужно жить, чтобы обрести бессмертие/счастье/блаженство?».

«...Душа разлучается с телом чистою и не влачит за собою ничего телесного, ибо в течение всей жизни умышленно избегала любой связи с телом, остерегалась его и сосредоточивалась в самой себе, постоянно в этом упражняясь, иными словами, посвящала себя истинной философии и, по сути дела, готовилась умереть легко и спокойно. Или же это нельзя назвать подготовкою к смерти» [23, 80e3–7].

Влияние афоризма Платона на европейскую ментальность вплоть до Нового времени воплощалось в *ars moriendi* (руководствах по искусству умирания), принадлежащих не только теологам [27; 28], но и светским мыслителям, например Эразму Роттердамскому [29], М. Лютеру [30], Боэцию [31], Т. Мору [32], Дж. Кардано [33], Ф. Бэкону [34], М. Монтеню [25] и др. Пожалуй, работу Дж. Донна [35] можно трактовать как первое *ars moriendi* эпохи.

Суть *ars moriendi* как жанра сводилась к объяснениям того, что ждет человека после смерти, к представлению о том, как подготовиться к ней, какие ритуалы необходимо соблюсти непосредственно перед уходом из жизни, как прожитая жизнь влияет на существование души после смерти. Ответы на эти вопросы зависели от религиозных установок автора, его понимания концепции бессмертия и от того, что представлялось ему более значимым: качество жизни или момент умирания. Практические советы Платона о пути к бессмертию звучат следующим образом: «Но, думаю, если душа разлучается с телом оскверненная и замаранная, ибо всегда была в связи с телом, угождала ему и любила его, зачарованная им, его страстями и наслаждениями настолько, что уже ничего не считала истинным, кроме телесного, того, что можно осязать, увидеть, выпить, съесть или использовать для любовной утехи, а все смутное для глаза и незримое, но постигаемое разумом и философским рассуждением приучилась ненавидеть, бояться и избегать, как, по-твоему, такая душа расстанется с телом чистою и обособленною в себе самой?» [23, 81b-c].

Устами Сократа Платон предупреждает, что душа должна оставаться чистою, следовать за разумом и питаться истиной: «Благодаря такой пище и в завершение такой жизни, Симмий и Кебет, ей незачем бояться ничего дурного, незачем тревожиться, как бы при расставании с телом она не распалась, не рассеялась по ветру, не умчалась неведомо куда, чтобы уже нигде больше и никак не существовать» [23, 84b].

Для рубежа XVI–XVII вв. искусство смерти, или умирания, было актуально ввиду протестантских реформ, которые привели к трансформации идеи смерти. В сравнении с античными представлениями, где наиболее значимыми считались сам момент перехода и его осуществление согласно моральным и эстетическим идеалам эпохи, границы его были развернуты в сторону *ars vivendi* (искусства жизни): о смерти надо думать не только в момент умирания – вся жизнь должна быть подчинена мыслям о ней. Трактаты об искусстве ухода из жизни, правильном умирании уступили место благочестивым наставлениям христианам о том, как надлежит проживать каждый день. Однако внимание ко дню насущному раскрывало тщетность и суетность его и всего существования в целом, и тогда именно размышления о смерти были призваны стать центром жизненных установок. Максимальное сближение жанров искусства смерти и искусства жизни регистрируется в Западной Европе непосредственно в период Позднего Возрождения [36]. Эразм Роттердамский в книге «Приготовление к смерти» называет смерть «матерью духовной мышления о правильной жизни» (перевод наш. – Н. З.) [29, p. 34]. С этого момента католическая церковь считает данные жанры неважимоисключающими и акцентирует на том, что ни один автор не избежит негативных последствий, если перенесет центр тяжести на любой из них.

Протестантская церковь делает акцент на искусстве жить с мыслью о смерти и полагает, что никакая смерть не может считаться плохой, коль скоро ей предшествовала добрая жизнь. Яркий пример смещения фокуса фиксирует начало проповеди М. Лютера «О приготовлении к смерти», которая также относится к жанру *ars moriendi*: *We should familiarize ourselves with death during our lifetime, inviting death into our presence when it is still at a distance and not on the move. At the time of dying, however, this is hazardous and useless, for then death looms large of its own accord. In that hour we must put the thought of death out of mind and refuse to see it* «Нам необходимо освоиться со смертью в течение нашей жизни,



приглашая смерть в наше настоящее, когда она еще далеко, а не на подходе. Напротив, в момент умирания это бесполезно и опасно, потому что тогда смерть уже диктует свою волю и оказывает свое гнетущее воздействие на умирающего. В этот час мы должны убрать мысли о смерти из своего разума и отказаться замечать ее' (перевод наш. – Н. З.) [30, р. 99].

Таким образом, значимость момента смерти сводится к нулю и прямо противоречит античной системе ценностей. А так как человеческая жизнь полна грехов, осознанных и неосознанных, спасение видится более призрачным. Вместе с тем осознание абсолютности и неизбежности смерти побуждает европейца больше бояться ее и заботиться о смысле и направленности своего единственного земного бытия.

Эта трансформация привела к новому витку появления руководств о правильной жизни. Одним из советов был призыв к сосредоточению на духовном и вечном, а не на телесном и бренном уже сейчас, в этой жизни, что и является способом поправить смерть, ведь духовное бессмертно. Исследователи часто сравнивают 146-й сонет с сонетом Дж. Донна «Смерть не гордись», где тоже идет речь об освобождении души из плена тела после смерти [3; 9]. Когда смерть тела остается позади, ее больше не существует, она умирает для души, и перед душою открывается настоящая жизнь, а не земной сон (*We wake eternally / And death shall be no more*) [11, р. 42].

Учитывая совпадение основных мотивов сонета с *ars moriendi*, можно читать его как поэтическое *ars moriendi* эпохи. Следовательно, как и в свете созвучности книге М. Фичино, сонет снова открывается читателю в двух измерениях – религиозном и светском. Дихотомия души и тела понимается не просто как противопоставление духовного и материального (телесного) в светском ключе, а предполагает отказ от телесного именно перед лицом смерти и призыв смириться с потерей тела, принять ее заранее. Если же душа приняла бренность тела и не полагается на него, то она и не страшится смерти, поскольку бессмертна и второй смерти – смерти души – не будет (*there's no more dying then*). Теперь очевидно, что эта строка есть перефразированный конец диалога «Федон»: «Если бессмертное неуничтожимо, душа не может погибнуть, когда к ней приблизится смерть: ведь из всего сказанного следует, что она не примет смерти и не будет мертвой!» [23, 106b1-2].

Здесь нет противоречия с Библией, оттого и метафора поглощения<sup>5</sup>, взятая, вероятно, из того же Первого послания к коринфянам, логично вписывается в неоплатоническую концепцию: *Death has been swallowed up in victory* [13, 1 Corinthians 15:54] «Поглощена смерть победою» (Синодальный перевод).

Начало этого библейского стиха тоже созвучно сонету, раскрывает мотив гниения/тления и бессмертия: *So when this corruptible shall have put on incorruption, and this mortal shall have put on immortality, then shall be brought to pass the saying that is written, Death is swallowed up in victory* [13, 1 Corinthians 15:54] «Когда же тленное сие облечется в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда будет слово написанное» (Синодальный перевод).

Этот мотив передан в сонете через распространенный образ червей, поедающих тело после смерти, который усилен метафорой: *Shall worms, inheritors of this excess, Eat up thy charge?* [11, р. 42].

В сущности, мы могли бы по отдельности указать на аллюзивность по отношению к Библии, а также к Аристотелю, Фоме Аквинскому, Платону, в частности к диалогу «Федон», антропоцентризму Ренессанса, но без привлечения трактата М. Фичино трудно принять мысль о том, что эти пласты прецедентных текстов не спорят друг с другом, но стремятся к идеалу единства. «...Мысль Фичино постоянно словно бы в фокусе, и эта раздвоенность, эклектика, непоследовательность странным образом выступают как ее самое последовательное и скрепляющее свойство. Притом свойство отчасти сознательное: «Я двигаюсь надо всем, не теряя цельности...» Как это возможно? Перед нами эклектика в обычном смысле или... нечто иное?» [37, с. 271–272].

Как часто признают, в каждом шедевре искусства Возрождения – статуях Микеланджело, фресках Рафаэля, картинах А. Дюрера, трактатах Эразма Роттердамского – вся эпоха, а не часть ее. Не обязательно 146-му сонету быть ответом лично М. Фичино, он – сама эпоха, отражение не противоречий самих по себе, а стремления к их примирению, с высокой долей вероятности осознанному: как Вергилий отозвался на философскую мысль эпохи, так У. Шекспир ответил 146-м сонетом на свое время. Таким образом, для понимания сонета и устранения дилеммы о противоречии Библии необходимо держать в памяти всю историю вопроса, чрезвычайно актуального для ренессансной эпохи. Но «мост от неоплатонизма к христианству» [3, с. 235] протягивает скорее метафорика сонета, чем мотивы и аллюзии. О значении характерного для Библии образа поглощения смерти, на котором У. Шекспир заостряет

<sup>5</sup>Указывают и аллюзию на стихи пророка Исаии: «Поглощена будет смерть навеки, и отрет Господь слезы со всех лиц, и снимет поношение с народа Своего по всей земле; ибо так горит Господь» (Ис. 25:8), однако в Женевской Библии, которую использовал У. Шекспир, в отличие от русского Синодального перевода, не используется эта метафора: *He will destroy death forever* [13, Isaiah 25:8].



внимание в конце сонета, пишет С. Цвор, заместитель епископа Объединенной церкви христиан веры евангельской в Республике Беларусь, епископ объединения христиан веры евангельской в Минске и Минской области: «С момента согрешения Адама сила смерти одолевает человека. Но Христос умер за грехи наши и воскрес, победил ради нашего оправдания. Поэтому мы имеем уверенность, что и мы воскреснем в Нем.

“Поглощена смерть победою”. Эти слова были написаны еще в Ветхом Завете пророком Осией (Ос. 13:14). Слово “поглотить” означает проглотить, выпить навсегда, решить что-то до конца, исчерпывающе, завершить что-то с торжеством. Ветхозаветный пророк видел еще в те времена, что когда-то будет исчерпывающая победа жизни над смертью и адом, не останется даже и следа смерти. Бог говорит, что совершенное Им уже никто не поправит – смерть будет поглощена» [38]. Далее проповедник приводит слова апостола Павла (Первое послания к коринфянам) о человеческом теле. Он говорит о немогущности тела, подверженности тела гниению и обещании его будущего воскресения.

Затем проповедник указывает: «Тело умирает в уничтожении. Тленное тлеет, а внутренний человек со дня на день обновляется. Тогда Бог скажет: “Смерть, где твое жало, ад, где твоя победа?” Не останется ни одного человека, кто бы не воскрес. Достигнуть воскресения мертвых можно только глубокою верой, уверенностью. Мы не ожидаем смерти, не желаем ее, не призываем ее, но и не боимся. Почему некоторые верующие боятся умирать? Бог дает уверенность в вечной жизни».

И далее: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное. Душевное тело не способно подчиняться полнотой Духу Святому. Духовное тело не противится Ему.

Физическое тело должно умереть, оно не может выдержать Божьей славы и Его могущественного присутствия, но Бог хочет, чтобы мы были с Ним, поэтому желает дать нам новое тело. Бог наметил в Своих планах воскресить все человечество. Абсолютно все люди воскреснут из мертвых. В первом воскресении мертвых воскреснут праведники, те, кто верит в Иисуса. Второе воскресение – для всех остальных людей – грешников – для суда» [38].

Проповедь, как реферативный пересказ, хорошо показывает, что сюжет сонета с начала до конца следует за посланием апостола Павла, а именно в поэтической форме повторяет стихи 15.54–57. Сама же 15-я глава посвящена в первую очередь воскресению и, следовательно, выражает сотериологические взгляды христиан. Мотив спасения нам видится семантическим центром сонета. Это заключение возвращает нас к закольцованной структуре и объясняет функциональное значение мотива смерти: следует думать о вечном, а не о бренном, думать о бессмертной душе во имя ее спасения.

На наш взгляд, библейские аллюзии позволяют увидеть поэтическую мысль в свете вечного, тогда как связь с жанром *ars moriendi* добавляет сонету индивидуальное измерение, превращает его из метафизической абстракции в личностное переживание, когда страх смерти нагнетался специфически протестантским отчаянием [36] и вопрос о спасении души был в высшей степени индивидуализирован. Только внутри этой темы абсолютно логична и каждая отдельная строка, и логика поэтической мысли, и проблема отношения с Библией. Вне религиозного контекста и вне жанра *ars moriendi* шекспировский сонет не прочитывается.

### Сопоставительный анализ переводов сонетного замка в ракурсе контекстуального анализа

Как мы увидели из анализа сонета, дихотомию души и тела нельзя трактовать как противопоставление духовного и материального (телесного) исключительно в светском ключе (что приводит к пониманию последних строк как призыва к самоубийству, отчего все переводчики и спотыкаются о сонетный замок). В переводе важно сохранить многомерность трактовки, оставить аллюзивность и многослойность, что возможно при адекватной передаче религиозной лексики, сохранении библейских мотивов, воссоздании авторской образности на языке перевода.

Высокие шансы перевести сонет были у Н. В. Гербеля в 1879 г. Ему, издателю, переводчику, литературоведу, и образование, и православная картина мира позволяли понять текст глубже, чем советским переводчикам. И действительно, смысловых искажений в последних двух строках, на наш взгляд, нет: *Питайся смерти ты своей лишь достояньем – / И смерть не устрашит тебя своим стенаньем!* (Н. В. Гербель) [39].

Перевод портят скорее нивелирование главной шекспировской метафоры и стилистические недостатки: снижение до спекулятивного «по дорогой цене уступки продавай» и неожиданное «стенанье» смерти ради рифмы.

М. И. Чайковский изменяет слово «душа» на слово «дух», которые в русском языке являются синонимами, но не в религиозном дискурсе: дух в первую очередь это Дух Святой (*Spirit / Holy Spirit*). Далее поэт чересчур эмоционально отчитывает дух за неподобающее поведение: *Мой бедный дух! Ты, средоточье тела, / Игралище бунтующих страстей!*



В итоге борьбы дух неизвестным способом триумфально побеждает смерть: *Борись со смертью, тьму вносящей в свет, / Где смерть побеждена, там смерти нет!* (М. И. Чайковский).

С. Я. Маршак придерживается шекспировской образности в первой половине сонета и большей частью сохраняет лексику, но в целом трактует сонет в светском ключе (М. Л. Гаспаров отмечал, что «Маршак ослабляет черты религиозности у Шекспира» [40]). Основной идеей перевода становится победа духовного над телесным, внутреннего совершенства над внешним украшением, тогда как, по справедливому замечанию А. Н. Горбунова, «неоплатонические мотивы в тексте сонета постепенно подчиняются христианским, что полностью соответствовало синкретическому мировоззрению эпохи, пытавшейся с помощью неоплатонизма уравновесить горние и дольные планы бытия» [3, с. 236]. Далее С. Я. Маршак предлагает душе расти и насыщаться, властвовать над смертью: образ разделяется на две отдельные части, и связь последних строк с сонетом не ясна. Каким образом душа будет властвовать над смертью? *Живи богаче, внешне победней. / Над смертью властвуй в жизни быстротечной, / И смерть умрет, а ты пребудешь вечно!* (С. Я. Маршак) [39].

То же самое происходит в переводе В. Дубовки, которому удается построить философскую логику сонета и сохранить большинство метафор, но он напрочь лишает произведение религиозного измерения: *Тады над смерцю станеш гаспадыняй, / Яе ўся ўлада над жыццём загіне* (В. Дубовка) [41, с. 90].

А. М. Финкель осознанно стремится перевести близко к оригиналу, идейно и стилистически. Но в конце сонет оборачивается детективом: смерть убита своим же ножом, благодаря чему душа обретает бессмертие. Эта материализация победы над смертью убивает метафорические смыслы, вызывая ассоциации с убийством и самоубийством. Исчезают и обе метафоры поедания: *У жадной смерти этим вырвешь нож, / И, смерть убив, бессмертье обретешь* (А. М. Финкель) [39].

В переводе В. Николаева очевидны два вопиющих переноса в сонет несвойственных раннему Новому времени семантических смыслов идеи смерти: *Ты смертью насладись, чья пища – люди, / И смерть умрет, и умерших не будет* (В. Николаев) [42, с. 639].

В сонете речь не идет о дне Страшного суда, иначе возникает вопрос, почему не будет царства умерших. Наслаждение смертью и победа над смертью (поглощение смерти) – это совершенно разные идеи разных философских и религиозных течений.

Противоположным образом поступает В. Бенедиктов в 1983 г., наиболее дословно переведя две последние строки: *Сам смерть ты объедай, – ту смерть, что ест людей. / Перемоги ее, чтоб не достаться ей* (В. Бенедиктов) [43, с. 415].

Шокированный читатель, даже знакомый с прецедентным текстом, не узнал бы в конкретике В. Бенедиктова библейские синонимы. Поэтому очевидно, что задача передать религиозное измерение произведения не решается и таким способом. Но именно с конца XX в. наступает перелом в переводческой стратегии – сознательный уход от возвышенной абстракции. Как и в других отраслях культуры, постмодернистское прощание с идолами бросило переводчиков в крайности отрицания и эпатажа. Положительным явлением стало то, что после советской идеологической пустыни в переводной литературе снова появились религиозные мотивы, лексика и аллюзии.

Постепенно изменение культурных установок общества (более близкое знакомство с английской реальностью, интерес к другому, принятие чужих ценностей, рост религиозного самосознания), развитие литературоведения и переводоведения в XXI в. не могли не привести к желанию сказать в переводе то же, что сказал автор четыре столетия назад. Верно передает смысл сонетного замка А. Ю. Милитарев: *Пожри же смерть – ту, что людьми питалась, / И смерть умрет, чтоб только жизнь осталась* (А. Ю. Милитарев)<sup>6</sup> [42, с. 368].

Близко к библейскому контексту переводит И. М. Астерман предпоследнюю строку, но допускает интерпретацию в последней: *Питаясь смертью, как она, людьми, / Из рук ее бессмертие прими* (И. М. Астерман) [39].

И. Иванов в 2016 г., во-первых, щедро использует лексику, свойственную религиозному дискурсу: «плоть», «бедная душа», «утрата», «греховный», «превозмогать», «богомольцы», «суетные», «долг», «питать». Часть этих слов есть и в сонете У. Шекспира, другая часть компенсирует, вероятно, наше слабое восприятие библейских подтекстов. Во-вторых, И. Иванов заканчивает сонет библейской аллюзией: *Коль перестанут люди смерть питать, / То смерть пожрав, не будут умирать* (И. Иванов) [44].

Однако идея победы над смертью снова интерпретирована неверно, ведь люди не перестанут умирать, коль скоро человек есть единение тела и души, а тело бrenно. Смерть же будет побеждена после смерти тел ввиду бессмертия души и обещанного спасения. Интересно, что переводчик то ли пугается своей смелости при выборе лексики, то ли вообще не верит в религиозное образование своих читателей

<sup>6</sup>Подробно анализ перевода А. Ю. Милитарева, а также других переводов сонета представлен у Е. А. Первушиной [9, с. 302–303].



(не напрасно), но ниже в комментарии дается цитата из книги Исаии: «...и пожерта будет смерть победою вовек» (Ис. 25:8) [44]. Перевод близок к тем религиозным смыслам, которые мы увидели в 146-м сонете, но все же У. Шекспир говорит не о том, что люди не будут умирать, а о бессмертии души, отменившей от бренности.

### Заключение

Мы рассмотрели не все переводы, но их количество достаточно, чтобы сделать следующие выводы.

1. Совокупность метафор произведения не только представляет собой часть системы национального языка и культуры, но и открывает путь к моделированию национальной метафорической картины мира и метафорическому мышлению автора. В силу онтологической укорененности в определенном менталитете, удаленном от переводчика также пространственно и хронологически, метафорика произведения представляет одну из наиболее сложных проблем художественного перевода, поскольку искажение любой из метафор может изменить картину мира автора и негативно сказаться на объеме интерпретационных значений переводного произведения.

2. Для 146-го сонета свойственна богатая метафорика, аллюзивная по отношению как к Библии, так и к Платону. Через метафоры сонет объединяет светское и религиозное в духе своего времени, что более развернуто можно увидеть в трактате «Платоновская теология о бессмертности души» М. Фичино. Основным мотивом 146-го сонета является бессмертие души через преодоление дихотомии души и тела. Ключевую роль в формировании семантики мотива играет идея смерти, актуализированная религиозным и теологическим контекстом рубежа XVI–XVII вв. Художественное воплощение идеи смерти позволяет назвать 146-й сонет художественным *ars moriendi* эпохи.

3. Религиозное измерение 146-го сонета стремились передать практически все переводчики. Наиболее светское решение семантики предлагает известный перевод, принадлежащий С. Я. Маршаку.

4. Механический перенос религиозной лексики и даже метафорики без понимания религиозного, теологического, клирикального и философского контекстов лишает перевод многомерности поднимаемых сонетом проблем, отрывает его поэтику от популярных в эпоху Ренессанса жанров утешения, эссе, трактатов, *ars moriendi*. Анализ переводов показывает, что если общая религиозная направленность осознается и передается всеми переводчиками (хоть и в разной мере), то суть конкретной теологической проблемы, религиозный контекст эпохи теряются, нивелируются, искажаются, что приводит к ряду нестыковок и сокращению объема семантических смыслов и, следовательно, обедняет потенциал интерпретаций.

### Библиографические ссылки

1. Первушина ЕА. «Но смерть поправ, до будущих времен дойдет мой стих...». В: Горбунов АН, Макаров ВС, Первушина ЕА, Флорова ВС, Халтрин-Халтурина ЕВ, составители. У. Шекспир. Сонеты. Москва: Наука; 2016. с. 686–724.
2. Шайтанов ИО. Комментарий к переводам, или Перевод к комментариям: сонеты Шекспира. *Иностранная литература* [Интернет]. 2014 [процитировано 25 февраля 2021 г.];9. Доступно по: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/9/kommentarij-k-perevodam-ili-perevod-s-kommentariem.html>.
3. Баранов АН. «Гамлет» Шекспира и Библия. В: Бартошевич АВ, редактор. *Шекспировские чтения*. Москва: Издательство МГУ; 2010. с. 170–185.
4. Горбунов АН. 146-й сонет Шекспира и его место в цикле. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2009;2:233–237.
5. Booth S. Commentary. In: W. Shakespeare. *Shakespeare's sonnets*. New Haven: Yale University Press; 2000. p. 135–538.
6. Duncan-Jones K. Introduction. In: W. Shakespeare. *Shakespeare's sonnets*. New York: Bloomsbury Publishing; 2010. p. 1–106 (The Arden Shakespeare).
7. Southam BC. Shakespeare's Christian sonnet? Number 146. *Shakespeare quarterly*. 1960;11(1):67–71.
8. Vender H. *The art of Shakespeare's sonnets*. 5<sup>th</sup> edition. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press; 1999. 696 p.
9. Первушина ЕА. Проверка алгеброй гармонии: 146-й сонет Шекспира в переводе лингвистов. *Знание. Понимание. Умение*. 2014;3:296–306.
10. Зелезинская НС. Мотив как формула образно-поэтического переживания действительности: методология А. Н. Веселовского в современном шекспироведении. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2020;3:5–19.
11. Shakespeare W. *The Arden Shakespeare complete works*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare; 2017. 1392 p. (The Arden Shakespeare).
12. Шаракшанэ А. Комментарий и подстрочный перевод. В: У. Шекспир. Сонеты. Шаракшанэ А, переводчик. Москва: Менеджер; 2009. с. 336–749.
13. *The Geneva Bible: the Bible of the Protestant Reformation: 1560 edition*. [S. l.]: Hendrickson Publishers; 2007. 596 p.
14. Hardon JA. Devotion to the poor souls. S. J. Archives [Preprint]. 2001 [cited 2021 February 25]. Available from: [http://www.thealpresence.org/archives/Mystical\\_Body/Mystical\\_Body\\_001.htm](http://www.thealpresence.org/archives/Mystical_Body/Mystical_Body_001.htm).
15. Cole B. Devotion to the poor and rich souls in purgatory [Internet; cited 2021 February 25]. Available from: <https://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?recnum=1210>.



16. Фома Аквинский. *Сумма теологии. Часть I. Вопросы 75–119*. Еремеев СИ, переводчик, редактор. Киев: Эльга; 2005. 576 с. Совместно с издательством «Ника-центр».
17. Аристотель. *О душе. Сочинения в четырех томах. Том 1*. Асмус ВФ, редактор. Москва: Мысль; 1976. с. 371–448.
18. Бандуровский КВ. *Бессмертие души в философии Фомы Аквинского*. Москва: РГГУ; 2011. 328 с.
19. Krista HD. *Thomas Aquinas: soul-body connection and the afterlife* [Internet]. 2012 [cited 2021 February 25]. Available from: <http://irl.umsl.edu/thesis/261>.
20. Львова ЕП, Фомина НН, Некрасова ЛМ, Кабкова ЕП. *Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века. Часть 2*. Санкт-Петербург: Питер; 2007. 416 с.
21. Virgil. *Aeneid. Book XII*. Tarrant R, editor. Cambridge: Cambridge University Press; 2012. 374 p.
22. Ficino M. *Platonic theology. Volume I. Books I–IV*. Cambridge: Harvard University Press; 2001–2006. 342 p.
23. Федон. В: Лосев АФ, Асмус ВФ, редакторы. *Платон. Сочинения в 3 томах. Том 2*. Москва: Мысль; 1970. с. 13–94.
24. Kaytor D. On the kinship of Shakespeare and Plato. In: Bourne C, Caddick Bourne E, editors. *The routledge companion to Shakespeare and philosophy* [Internet]. London: Routledge; 2018 [cited 2021 January 26]. p. 105–116. Available from: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315677019-4>.
25. Монтень М. *Опыты*. Бобович А, Рыкова Н, Коган-Бернштейн Ф, переводчики. Москва: Альфа-книга; 2017. 1149 с.
26. Камю А. *Миф о Сизифе. Бунтующий человек*. Скураатович ОИ, переводчик. Минск: Попурри; 2000. с. 13–142.
27. Perkins W. *A salve for a sick man, or a treatise on godliness in sickness and dying*. [S. l.]: Puritan Publications; 2012. 140 p.
28. Saxton W, Seuse H, Comper FMM, Congreve G. *The book of the craft of dying and other early British tracts concerning death*. London: Longmans, Green and Co; 1917. 236 p.
29. Erasmus D. *Preparation to death*. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; 1975. 100 p.
30. Luther M. *Luther's Works. Volume 42. Devotional Writings I*. Philadelphia: Fortress Press; 1999. p. 95–115.
31. Boethius. *The old english boethius: an edition of the old English versions of Boethius's. De consolazione philosophiae. Volume I*. Godden M, Irvine S, editors. Oxford: Oxford University Press; 2009. 1100 p.
32. More T. *A dialogue of comfort against tribulation*. Gottschalk M, editor. [S. l.]: Scepter Publishers; 1998. 318 p.
33. Cardano G. *Cardanus comferte* [Internet]. London: Anno Domini; 1573 [cited 2019 June 2]. 222 p. Available from: <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A17947.0001.001?view=toc>.
34. Bacon F. Of Death. In: *Essays, civil and moral. Volume 3. Part 1* [Internet]. New York: P. F. Collier & Son Company; 1909–1914 [cited 2018 December 13]. Available from: <https://www.bartleby.com/3/1/2.html>.
35. Donne J, Hebel JW. *Biathanatos*. New York: The Facsimile Text Society; 1930. 220 p.
36. Tentler T. Ars moriendi. In: *New Catholic Encyclopedia* [Internet]. Detroit: The Gale Group Inc.; 2003 [cited 2019 June 9]. Available from: <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ars-moriendi>.
37. Баткин ЛМ. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди. Проблема идеального. Часть 3. Марсилио Фичино о мире и Боге*. Москва: РГГУ; 1995. с. 269–290.
38. Цвор С. Поглощение смерти [Интернет]. *10 проповедей* [протитировано 25 февраля 2021 г.]. Доступно по: <https://bogvidne.com/proповed/sergey-tsvor-10-proповedej-mp3-4/>.
39. Шекспир У. Избранные сонеты. *Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир»* [Интернет]. 2013 [протитировано 15 мая 2014 г.]. Доступно по: <http://www.rus%shake.ru/translations/sonnets/Militarev/2013/>.
40. Гаспаров МЛ, Автономова НС. Сонеты Шекспира – переводы Маршака. В: Гаспаров МЛ. *О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики*. Санкт-Петербург: Азбука; 2001. с. 389–409.
41. Шэкспір У. *Санеты. Трагедыі*. Дубоўка У, Крапіва К, Гаўрук Ю, перакладчыкі. Мінск: Мастацкая літаратура; 1989. 479 с.
42. Горбунов А. Сонеты Шекспира (загадки и гипотезы). В: Горбунов А. *Конец времен и прекращенье дней. Предшественники и современники Шекспира*. Москва: Прогресс-традиция; 2019. с. 607–649.
43. Бенедиктов В. Подражание сонетам Шекспира. В: Бенедиктов В. *Стихотворения. Том III*. Санкт-Петербург: Товарищество М. О. Вольф, 1884. с. 404–416.
44. Шекспир У. Перевод 146-го сонета Шекспира. Иванов И, переводчик. *Литпричал: литературный портал* [Интернет; протитировано 20 января 2021 г.]. Доступно по: <https://www.litprichal.ru/work/280061/>.

## References

1. *Shakespeare's sonnets. Quarto 1*. London: William Aspley; 1609.  
Russian edition: Pervushina EA. [«And yet to times in hope my verse shall stand, praising thy worth, despite his cruel hand» (Shakespeare's sonnets in Russian translations)]. In: Gorbunov AN, Makarov VS, Pervushina EA, Florova VS, Khaltrin-Khalturina EV, compilers. *W. Shakespeare. Sonnets*. Moscow: Nauka; 2016. p. 686–724.
2. Shaitanov IO. [Commentary on translations, or Translation to commentaries: Shakespeare's sonnets]. *Inostrannaya literatura* [Internet]. 2014 [cited 2021 February 25];9. Available from: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/9/kommentarij-k-perevodam-ili-perevod-s-kommentariem.html>. Russian.
3. Baranov AN. [Shakespeare's Hamlet and the Bible]. In: Bartoshevich AV, editor. *Shakespeare's chteniya*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta; 2010. p. 170–185. Russian.
4. Gorbunov AN. [Shakespeare's 146<sup>th</sup> sonnet and its place in the cycle]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2009;2:233–237. Russian.
5. Booth S. Commentary. In: W. Shakespeare. *Shakespeare's sonnets*. New Haven: Yale University Press; 2000. p. 135–538.
6. Duncan-Jones K. Introduction. In: W. Shakespeare. *Shakespeare's sonnets*. New York: Bloomsbury Publishing; 2010. p. 1–106 (The Arden Shakespeare).
7. Southam BC. Shakespeare's Christian sonnet? Number 146. *Shakespeare quarterly*. 1960;11(1):67–71.
8. Vender H. *The art of Shakespeare's sonnets*. 5<sup>th</sup> edition. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press; 1999. 696 p.
9. Pervushina EA. [Testing harmony by algebra: Shakespeare's 146<sup>th</sup> sonnet translated by linguists]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2014;3:296–306. Russian.
10. Zelezinskaya NS. The motif as a formula of imaginative poetic experience of the reality: A. N. Veselovsky's methodology in contemporary Shakespeare studies. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2020;3:5–19. Russian.



11. Shakespeare W. *The Arden Shakespeare complete works*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare; 2017. 1392 p. (The Arden Shakespeare).
12. Sharakhshane A. [Commentary and interlinear translation]. In: W. Shakespeare. *Sonnets*. Sharakhshane A, translator. Moscow: Manager; 2009. p. 336–749. Russian.
13. *The Geneva Bible: the Bible of the Protestant Reformation: 1560 edition*. [S. l.]: Hendrickson Publishers; 2007. 596 p.
14. Hardon JA. Devotion to the poor souls. S. J. Archives [Preprint]. 2001 [cited 2021 February 25]. Available from: [http://www.thealpresence.org/archives/Mystical\\_Body/Mystical\\_Body\\_001.htm](http://www.thealpresence.org/archives/Mystical_Body/Mystical_Body_001.htm).
15. Cole B. Devotion to the poor and rich souls in purgatory [Internet; cited 2021 February 25]. Available from: <https://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?recnum=1210>.
16. Thomas Aquinas. *Summa theologiae*. Westminster: Christian Classics; 1981. Co-published by the «English Dominican Province Translation edition».
- Russian edition: Thomas Aquinas. *Summa teologii. Chast' I. Voprosy 75–119*. Eremeev SI, translator, editor. Kyiv: Elga; 2005. 576 p. Co-published by the «Nika-Center».
17. Aristotel'. *O dushe. Sochineniya v chetyrekh tomakh. Tom I* [About the soul. Works in 4 volumes. Volume 1]. Asmus VF, editor. Moscow: Mysl'; 1976. p. 371–448. Russian.
18. Bandurovsky KV. *Bessmertie dushi v filosofii Fomy Akvinskogo* [The immortality of the soul in the philosophy of Thomas Aquinas]. Moscow: Russian State University for the Humanities; 2011. 328 p. Russian.
19. Krista HD. *Thomas Aquinas: soul-body connection and the afterlife* [Internet]. 2012 [cited 2021 February 25]. Available from: <http://irl.umsl.edu/thesis/261>.
20. L'vova EP, Fomina NN, Nekrasova LM, Kabkova EP. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. Ot zarozhdeniya do XVII veka. Chast' 2* [World artistic culture from the beginning to the 17<sup>th</sup> century. Part 2]. Saint Petersburg: Piter; 2007. 416 p. Russian.
21. Virgil. *Aeneid. Book XII*. Tarrant R, editor. Cambridge: Cambridge University Press; 2012. 374 p.
22. Ficino M. *Platonic theology. Volume I. Books I–IV*. Cambridge: Harvard University Press; 2001–2006. 342 p.
23. Fedon. In: Losev AF, Asmus VF, editors. *Platon. Sochineniya v 3 tomakh. Tom 2* [Platon. Works in 3 volumes. Volume 2]. Moscow: Mysl'; 1970. p. 13–94. Russian.
24. Kaytor D. On the kinship of Shakespeare and Plato. In: Bourne C, Caddick Bourne E, editors. *The routledge companion to Shakespeare and philosophy* [Internet]. London: Routledge; 2018 [cited 2021 January 26]. p. 105–116. Available from: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315677019-4>.
25. Montaigne de M. *Les essais*. Paris: Pocket; 2009. 544 p.
- Russian edition: Montaigne de M. *Opyty*. Bobovich A, Rykova N, Kogan-Bernshtein F, translators. Moscow: Al'fa-kniga; 2017. 1149 p.
26. Camus A. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard; 1942. 192 p.
- Russian edition: Camus A. *Mifo Sizife. Buntuyushchii chelovek*. Skuratovich OI, translator. Minsk: Popurri; 2000. p. 13–142.
27. Perkins W. *A salve for a sick man, or a treatise on godliness in sickness and dying*. [S. l.]: Puritan Publications; 2012. 140 p.
28. Caxton W, Seuse H, Comper FMM, Congreve G. *The book of the craft of dying and other early British tracts concerning death*. London: Longmans, Green and Co; 1917. 236 p.
29. Erasmus D. *Preparation to death*. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; 1975. 100 p.
30. Luther M. *Luther's Works. Volume 42. Devotional Writings I*. Philadelphia: Fortress Press; 1999. p. 95–115.
31. Boethius. *The old english boethius: an edition of the old English versions of Boethius's. De consolazione philosophiae. Volume I*. Godden M, Irvine S, editors. Oxford: Oxford University Press; 2009. 1100 p.
32. More T. *A dialogue of comfort against tribulation*. Gottschalk M, editor. [S. l.]: Scepter Publishers; 1998. 318 p.
33. Cardano G. *Cardanus comforte* [Internet]. London: Anno Domini; 1573 [cited 2019 June 2]. 222 p. Available from: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A17947.0001.001?view=oc>.
34. Bacon F. Of Death. In: *Essays, civil and moral. Volume 3. Part 1* [Internet]. New York: P. F. Collier & Son Company; 1909–1914 [cited 2018 December 13]. Available from: <https://www.bartleby.com/3/1/2.html>.
35. Donne J, Hebel JW. *Biathanatos*. New York: The Facsimile Text Society; 1930. 220 p.
36. Tentler T. Ars moriendi. In: *New Catholic Encyclopedia* [Internet]. Detroit: The Gale Group Inc.; 2003 [cited 2019 June 9]. Available from: <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ars-moriendi>.
37. Batkin LM. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie: problemy i lyudi. Problema ideal'nogo. Chast' 3. Marsilio Ficino o mire i Boge* [Italian Renaissance: problems and people. The problem of the ideal. Part 3. Marsilio Ficino about the world and God]. Moscow: Russian State University for the Humanities; 1995. p. 269–290. Russian.
38. Tsvor S. Pogloshchenie smerti [Internet]. *10 propovedei* [cited 2021 February 25]. Available from: <https://bogvideo.com/propoved/sergey-tsvor-10-propovedey-mp3-4/>. Russian.
39. Shakespeare W. [Selected sonnets]. *Research database «Russian Shakespeare»* [Internet]. 2013 [cited 2014 May 15]. Available from: <http://www.rus%shake.ru/translations/sonnets/Militarev/2013/>. Russian.
40. Gasparov ML, Avtonomova NS. [Shakespeare's sonnets – Marshak's translations]. In: Gasparov ML. *O russkoi poezii. Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* [About Russian poetry. Analysis. Interpretations. Characteristics]. Saint Petersburg: Azbuka; 2001. p. 389–409. Russian.
41. Shakespeare W. *Sanety. Tragedyi*. Dubowka U, Krapiva K, Gawruk Ju, translators. Minsk: Mastackaja litaratura; 1989. 479 p. Belarusian.
42. Gorbunov A. [Shakespeare's sonnets (riddles and hypotheses)]. In: Gorbunov A. *Konets vremen i prekrashchen'e dnei. Predshestvenniki i sovremenniki Shekspira* [The end of times and the end of days. Shakespeare's predecessors and contemporaries]. Moscow: Progress-traditsiya; 2019. p. 607–649. Russian.
43. Benediktov V. Podrazhanie sonetam Shekspira. In: Benediktov V. *Stikhotvoreniya. Tom III* [Poems. Volume 3]. Saint Petersburg: Tovarishchestvo M. O. Vol'f, 1884. p. 404–416. Russian.
44. Shakespeare W. [Translation of Shakespeare's sonnet 146]. Ivanov I, translator. *Litprichal: literaturnyi portal* [Internet; cited 2021 January 20]. Available from: <https://www.litprichal.ru/work/280061/>. Russian.

Статья поступила в редакцию 20.03.2021.  
Received by editorial board 20.03.2021.



## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ГЕРМАНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.

В. А. БОГАТЫРЁВА<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет,  
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются основные тенденции развития немецкой культуры в контексте эпохи *fin de siècle*. Дается обзор ключевых художественных течений, существовавших в Германии на рубеже XIX–XX вв. Выделяются национальные и общеевропейские тенденции развития культуры в Германии в конце XIX – начале XX в. Показываются взаимодействие культурных тенденций, возникших на рубеже веков, и художественных направлений этого периода. Особое внимание акцентируется на панорамной характеристике происходящих в Германии на рубеже веков магистральных культурных процессов. Это способствует более глубинному пониманию взаимодействия художественных течений (стилей) и смены мировоззренческих установок, свойственных типу культуры рубежа веков. Раскрываются взаимодействие и взаимопроникновение разных художественных стилей в культуру Германии рубежа веков, а также их связь с актуальной тому времени социокультурной проблематикой.

**Ключевые слова:** культура Германии; рубеж веков; *fin de siècle*; переходная эпоха; синтез искусств; декаданс; натурализм; неоромантизм; импрессионизм; символизм; югендстиль; экспрессионизм; гёльдерлиновский ренессанс.

## MAIN TRENDS OF CULTURE DEVELOPMENT IN GERMANY AT THE TURN OF THE 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> CENTURIES

V. A. BAHATYROVA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University,  
4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

We consider the main trends in the development of German culture in the context of the *fin de siècle* era. An overview of the basic artistic and literary movements in Germany at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries is given. We attempt to isolate national and European trends in the development of culture in Germany in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. The interaction of cultural trends at the turn of the century and artistic trends of this period is shown. We pay particular attention to a panoramic description of the main cultural processes taking place in Germany at the turn of the century, which contributes to a deeper understanding of the interaction of artistic trends (styles) and a change in ideological attitudes inherent in the type of culture at the turn of the century. The interconnections and interpenetration of different artistic styles in Germany at the turn of the century are revealed, as well as their connection with the current social and cultural agenda.

**Keywords:** German culture; turn of the century; *fin de siècle*; transitional era; Gesamtkunstwerk; decadence; naturalism; neo-romanticism; impressionism; symbolism; art nouveau; expressionism; Hölderlin-Renaissance.

### Образец цитирования:

Богатырёва ВА. Основные тенденции развития культуры Германии на рубеже XIX–XX вв. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:40–48.

### For citation:

Bahatyrova VA. Main trends of culture development in Germany at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:40–48. Russian.

### Автор:

Валерия Артёмовна Богатырёва – аспирантка кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Г. В. Синило.

### Author:

Valeryia A. Bahatyrova, postgraduate student at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications. [vernikovskayava@yandex.ru](mailto:vernikovskayava@yandex.ru)  
<https://orcid.org/0000-0003-3705-3213>





## Введение

Эпоха рубежа XIX–XX вв., или *fin de siècle*<sup>1</sup>, представляет собой интереснейший культурный феномен, о котором, по словам немецкого исследователя Д. Кафица, написано «скорее много, чем мало»<sup>2</sup> [1, S. 7]. Интерес к немецкой культуре рубежа веков не угасает с момента ее появления и первых попыток осмысления.

Однако, несмотря на обилие информации, подходов и методов исследования, говорить о целостном и всеобъемлющем изучении эпохи *fin de siècle* крайне сложно, поскольку она чаще всего рассматривается как изолированное явление культуры рубежа XIX–XX вв., вне контекста предыдущих эпох, а также культуры переходного типа. Тем не менее в западной, российской и белорусской науках накоплено достаточно знаний о немецкой культуре рубежа XIX–XX вв., а также о ее отдельных феноменах, особенно литературных. Исследованием данного явления занимались ученые разных стран, среди белорусских в первую очередь следует назвать А. А. Гугнина, Е. А. Леонову, Ю. Г. Курилова, Н. В. Ламеко, Г. В. Синило. Очевидным является то, что изучать феномен рубежа веков, в том числе его немецкий вариант, необходимо с междисциплинарной, прежде всего культурологической, точки зрения.

Исследование эпохи *fin de siècle* как глобального культурного феномена тесно связано с анализом его региональных особенностей, характерных для отдельных национальных культур, раскрытие которых позволит создать панорамную картину культурно-исторического процесса, который складывается в рамках типа культуры рубежа веков.

Цель данного исследования – выявить основные тенденции развития немецкой культуры рубежа XIX–XX вв., специфику эпохи *fin de siècle*, взаимодействие художественных стилей и направлений. Основными методами исследования являются культурно-исторический, сравнительно-типологический, контактно-генетический.

## Результаты и их обсуждение

Немецкая культура рубежа XIX–XX вв. подарила человечеству не только множество замечательных литературных, философских, музыкальных произведений, шедевров изобразительного искусства, но и новые парадигмы для развития западноевропейской культуры XX–XXI вв. Социокультурная ситуация, складывающаяся в Германии на рубеже XIX–XX вв., дала ученым благодатную почву для самых разноплановых исследований в области культуры, искусства и литературы этого периода.

Победа во Франко-прусской войне (1871) для Германии стала во многом переломным моментом в социально-экономическом и культурном развитии страны. Именно это событие считается началом переходного периода рубежа XIX–XX вв. в истории не только Германии, но и всей Западной Европы. Завершается же период рубежа веков началом Первой мировой войны (1914). Именно в этом временном интервале принято рассматривать культуру эпохи рубежа XIX–XX вв. О данном периоде Т. Манн писал: «Это историческая веха, отметившая конец одного мира и начало чего-то совершенно нового» [2, с. 22]. Следует отметить, что под термином «культура рубежа XIX–XX вв.» не подразумевается только культура определенного исторического периода с четкими временными рамками, речь идет о культурно-историческом типе, который пришел на смену типу культуры XIX в. и задал вектор развития культуры XX в.

На рубеже XIX–XX вв., прежде всего во Франции, появился такой культурный феномен, как декаданс, который впоследствии превратится в важнейшую культурологическую характеристику эпохи *fin de siècle*. Под декадансом не следует понимать художественное течение или направление. Это специфическое мироощущение, отличающееся субъективизмом, иррационализмом, интуитивизмом, пессимизмом в сочетании с гедонизмом, впитавшее и актуализировавшее общие настроения эпохи *fin de siècle*, в рамках которого сложился ряд интроспективно-субъективистских направлений в искусстве и литературе рубежа XIX–XX вв. (импрессионизм, неоромантизм, эстетизм, символизм, экспрессионизм и др.).

С осмыслением декаданса как эстетической оппозиции буржуазному утилитаризму, освобождению идей красоты и творчества из-под диктата сконструированных социальных норм морали и пользы немецкое общество познакомилось благодаря работам австрийского писателя и критика Г. Бара. Будучи редактором журнала «Фрайе Бюне», он продвигал идеи французских декадентов среди немцев. В своем эссе «Декаданс» Г. Бар, анализируя данный феномен, приводит четыре основные характеристики европейского декаданса: «романтизм нервов», «пристрастие к искусственному», «лихорадочное стремление к мистическому» и «ненасытную тягу к пугающе необычному и беспредельному» [3, S. 11]. Таким образом, он не просто популяризирует французский опыт, но экстраполирует его на немецкоязычную

<sup>1</sup>В переводе с французского – конец века.

<sup>2</sup>Здесь и далее перевод наш. – В. Б.



культуру. Согласно исследованию Д. Кафица влияние Г. Бара на культуру *fin de siècle* в Германии было гораздо большим, нежели влияние Ф. Ницше, чье имя в первую очередь ассоциируется в Германии с рубежом XIX–XX вв. [3].

Сложно переоценить вклад Ф. Ницше (не только как философа, аналитика и критика, но и как писателя) в культуру этого времени. Его работы, наряду с произведениями А. Шопенгауэра, стали универсальной философской базой всей эпохи *fin de siècle* вне географических или социальных условий. Несмотря на то что философия А. Шопенгауэра при его жизни не пользовалась популярностью, а его основной труд «Мир как воля и представление» не имел широкого резонанса, многие идеи ученого совпадают с умонастроением эпохи *fin de siècle*. «Внутреннее ядро» мира философ видит в мятущейся воле, которая стремится воплотиться в этом мире. По мнению А. Шопенгауэра, миром правит слепая, иррациональная воля, преодолеть которую можно только через интеллектуальное творчество, познание. Только настоящий художник-творец может приблизиться к этому ядру. Философ писал о том, что именно гению доступно «наслаждение всем прекрасным, утешение, доставляемое искусством» [4, с. 481–482]. Эти идеи во многом повлияли на Ф. Ницше, а также на другую знаковую для Германии рубежа веков фигуру – Т. Манна.

Философия и сама личность Ф. Ницше были довольно популярны во всей Европе на рубеже XIX–XX вв. В своей первой работе «Рождение трагедии из духа музыки» автор задает еще один культурный «тренд» – дионисийское начало в творчестве и культуре, который до сих пор вызывает много споров и трактовок. Ф. Ницше выступает против однобокого понимания «Греции Сократа и Аристотеля», т. е. Греции «рассудочной». Сократ, или «человек разума», у Ф. Ницше – детерминанта всей европейской культуры, в том числе культуры научного оптимизма, который предполагает возможность познания мира разумом. Для того чтобы апеллировать к обратной стороне рассудка и знания, Ф. Ницше вводит понятие Диониса, или дионисийской культуры. В философии мыслителя Дионис проходит сложную трансформацию – от противопоставления аполлоническому началу до прототипа и вместе с тем соперника Христа. Знаменитый французский философ Ж. Делёз замечает: «Сходной кажется их мука, но толкования, оценки этой муки расходятся: с одной стороны, перед нами свидетельство против жизни, мстительное начинание, в котором жизнь отрицается, с другой стороны – утверждение жизни... Танец, легкость, смех – вот в чем выражает себя Дионис» [5, с. 50].

Ф. Ницше обозначил крушение просвещенческого гуманистического проекта и разрушение классической рационалистической модели культуры. На смену его просвещенческим идеям о прогрессе приходят мысли о кризисе. Ф. Ницше видит «болезнь» общества, его декаданс, однако эта «болезнь» не предполагает тотальной гибели культуры: это своеобразный толчок, полный дионисийской мощи, который освободит культуры от рационализма и устаревшего гуманизма. Философ писал: «Я понимаю испорченность, как об этом уже можно догадаться, в смысле *décadence*<sup>3</sup>: я утверждаю, что все ценности, к которым в настоящее время человечество стремится, как к наивысшим, – суть ценности *décadence*» [6, с. 301].

В свою философию Ф. Ницше заложил важную культурологическую парадигму – осмысление кризиса культуры. Впоследствии к его идеям обращались М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Р. Рорти и другие философы-постмодернисты. Ю. Хабермас отмечал, что «философия жизни» Ф. Ницше стала поворотным пунктом в осмыслении панрациональной культуры Запада, а его идеи – «точкой отсчета вступления в постмодерн» [7, S. 93].

Еще одним немаловажным «столпом» западноевропейской философии рубежа веков стала философия О. Шпенглера. В своем главном сочинении «Закат Европы» он говорит о тирании рациональности как основе современной западноевропейской цивилизации. Логика и рассудок унифицируют, а следовательно, и «обедняют» способы познания человеком окружающей действительности. Человек замыкается в придуманных им же рационалистических законах, где нет места чувственности, свободе и не-принужденности. Именно господство рассудка и сциентизм западной культуры, согласно О. Шпенглеру, стали началом конца цивилизации, «заката Европы». Ученый выдвигает идею о фаустовской культуре и фаустовском человеке. По мнению философа, фаустовский человек «родился» в готическом соборе в Европе XIII в. В это же время происходит создание подлинной культуры, способной к творческому акту. Люди современной О. Шпенглеру Европы к такому акту не способны: «Для западноевропейского человека нет смысла ожидать великой живописи или музыки. Его архитектурные возможности вот уже сто лет как исчерпаны» [8, с. 53].

Философия Ф. Ницше, О. Шпенглера и А. Шопенгауэра постулировала важные новые смыслы: разрушение панлогизма классической модели культуры; утверждение плюралистических позиций в философии и в культуре (отказ от тотального господства рациональности, утверждение позиций ирреаль-

<sup>3</sup>Здесь и далее курсив наш. – В. Б.



ного и трансцендентного); идеи кризиса (или «заката») западной культуры. Таким образом, взгляды названных мыслителей стали отправной точкой для развития всей последующей западноевропейской философии. Эсхатологические идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше воспринимались декадентами как ответ на идеи позитивизма (в их основе лежали труды О. Конта и Г. Спенсера, а также достижения современной науки и техники), которые активно распространялись по всей Европе. Позитивизм всегда был связан с таким художественным стилем, как *натурализм*, который тесно смыкался, с одной стороны, с реализмом (но отличался от него отсутствием типизации и стремлением к сверхъобъективности, к перенесению научных методов в сферу искусства), а с другой – с импрессионизмом. Сами же натуралисты (среди них его крупнейший теоретик и автор термина Э. Золя) считали себя настоящими реалистами, а свой метод – высшей точкой развития реализма. Бесстрастное описание мира, которое превращало писателя в ученого, получило свое распространение в Германии. Более того, здесь возник так называемый последовательный натурализм, теоретики которого – братья Генрих и Юлиус Гарты – считали Э. Золя «непоследовательным» натуралистом. Если во Франции к 1880-м гг. натурализм уже изжил себя (Э. Золя в главном своем произведении – гигантской эпопее «Ругон-Маккары» – выступает прежде всего как реалист), то в Германии в 1890-х гг. он бурно развивался, особенно в драматургии (Г. Гауптман) и лирической поэзии (А. Хольц). Натурализм стимулировал появление в Германии реализма, который, однако, не был развит в первой половине XIX в. Именно из натурализма рождаются многие интроспективно-субъективистские направления. По этой причине натурализмом чаще всего называли, как отмечает Т. В. Кудрявцева, «начальную стадию классического “модерна” (“klassische Moderne”）」 [9, с. 56]. Несмотря на преемственность французской натуралистической школы, в Германии натурализм получает яркие национальные черты. Он становится своеобразной реакцией как на кризис идеалов эпохи Просвещения и романтизма, так и на превращение их в идеалы предпринимателей и торгашей.

В Германии натурализм, особенно на своей поздней стадии существования, был тесно связан с декадентским мироощущением. В немецкой литературной традиции это довольно ярко отразилось в романе Т. Манна «Будденброки: история гибели одного семейства». Своим произведением, в целом реалистическим (но это именно реализм нового типа, обогащенный чертами натурализма), автор подводит своеобразную черту под натуралистическими тенденциями, существующими в литературе. Т. В. Кудрявцева поясняет, что герои Т. Манна «олицетворяют это переходное состояние времени, пропитанного настроениями растерянности, вызванной утратой привычных ценностей и неопределенностью перспектив в жизни общества и индивида» [10, с. 50–51].

На этом фоне натуралистическому детерминизму противопоставляется абсолютная свобода как восстание против излишнего рационализма. В оппозиции научной объективности натурализма выступал *неоромантизм*. Реальность для неоромантиков была местом хаоса и жестокости, от которой следовало укрываться в сферах магии, сказок и легенд прошлого. Т. В. Кудрявцева определяет термин «неоромантизм» как «собирательное обозначение для разрозненных и более или менее структурно оформленных художественных тенденций, характеризующих *fin de siècle* с его декадентским настроением, тягой к экзотике, мифу, таинственному, культурам красоты и пр.» [10, с. 57]. Можно сказать, что неоромантизм зародился на базе мироощущения и эстетики романтизма, перенесенных в культурный контекст эпохи *fin de siècle*. Неоромантическое познание действительности отличалось фрагментарностью (философ Г. Зиммель), соединением мистического с историческим (Э. Кирхер, Ф. Ницше), бегством от современной действительности в идиллические, пасторальные сюжеты. Мир нельзя постичь только разумом, так как он ограничен. Необходимо выйти за его пределы, воспользоваться интуицией, отдаться внерациональным ощущениям. Для немецкого неоромантизма важны труды мистиков Средневековья – М. Экхарта, Г. Сузо и И. Таулера, а также мистиков XVII в. – Я. Бёме и А. Силезиуса. Кроме того, особенностью немецкого неоромантизма является его тесное переплетение с импрессионизмом, символизмом, эстетизмом (наиболее показательным является творчество С. Георге).

Французское влияние во многом сказалось как на немецком *импрессионизме*, так и на натурализме. Т. В. Кудрявцева пишет: «Г. Бар, испытавший сильное влияние творчества братьев Гонкур... связывает импрессионизм прежде всего с обновлением психологического метода и распространяет “правду жизни” натуралистов на внутренний мир человека (“правда чувства”）」 [11, с. 125]. Импрессионистическое преломление жизни – сосредоточенность на тончайших, подчас ассоциативных, отличиях предметов или явлений, которые воспринимаются через призму сугубо индивидуальных чувств, – требовало от писателей и художников расширения палитры (будь то лексической или цветовой), использования новых приемов в нюансировке художественного образа. Такие приемы можно наблюдать в творчестве Томаса и Генриха Маннов. Также подобные тенденции есть в литературных экспериментах А. Хольца и Й. Шлафа. Примечательно, что авторы, которые внесли большой вклад в развитие натурализма в литературе, впоследствии преодолели его и продолжили свои творческие поиски в импрессионизме. Так,



немецкий импрессионизм проявился в живописи, в частности, в творчестве таких художников, как М. Либерман и Л. Коринт. Большую роль в развитии импрессионизма в Германии сыграло открытие Сецессиона в Мюнхене (1892) и позже в Берлине (1909), куда перебралась большая часть мюнхенских импрессионистов [12].

В Германии импрессионизм тесно переплетается с *символизмом* – иной гранью *fin de siècle*. Это ответ биологическому детерминизму натурализма с его тягой к беспристрастному «конспектированию» реальности. По мнению Ю. Л. Цветкова, «немецкий символизм, сохраняя свой философский и интермедиаальный характер, отличался от других мировоззренческих установок тем, что претендовал на постижение мира как целого во всей его бесконечности и глубине при помощи символа в его неоплатонической интерпретации: отношение к миру трактовалось как отношение к символу – отражению высшей (трансцендентальной) реальности» [13, с. 196]. Немецкий символизм неразрывно связан с европейским (особенно французским), но при этом он сохраняет свою самобытность, что делает его еще более ценным для мировой культуры. Интерес к потусторонней реальности, к мистике часто проявляется в культуре в сложные переломные эпохи. Образы Саломеи, сфинкса, а также те ассоциации, которые возникают при упоминании о смерти, «острове мертвых», господствуют в эстетике *fin de siècle* в Германии. Немецкий символизм находится в единстве с традициями неоплатонизма, панентеизма, философией Я. Бёме, а также с романтической философской и литературной школами. Вся поэзия и проза Ф. Ницше, философия А. Шопенгауэра проникнуты символизмом. Он сопряжен с проявлениями крайнего индивидуализма – важной характеристикой эпохи *fin de siècle*. Для немецкого символизма важен поиск музыкального выражения сакральных смыслов. Символизм стремится к синтезу искусств и признает важнейшую максиму эстетизма – «искусство ради искусства». Это отражается и в мифологических операх Р. Вагнера, и в поэзии крупнейшего немецкого поэта-символизма С. Георге. Особенно ярко проявился символизм в его сборниках «Альгабаль» и «Год души». У поэта, как отмечает Ю. Г. Курилов, «смысл слов полностью растворяется во взаимодействии звуков, поэтому слова вступают между собой в новые отношения и приобретают новые значения. Ритм и рифма выполняют функцию трансляторов смысла в цикле стихотворений “Альгабаль”»: ритм у Георге вырывает отдельные слова, а рифма соединяет ранее не соотносимые части на пути семантического анархизма» [14, с. 180]. Поэзия символизма практически не отличается от музыки. Она более не описывает что-либо, а внушает, как и музыка, то, что не может быть выражено привычным образом. У С. Георге появляются почитатели и последователи, таким образом был сформирован круг Георге, куда вошли К. Вольфскель, Л. Клагес и А. Шулер.

В немецком символизме, как и в других течениях, возникших на рубеже веков, можно найти ответ на факты и явления реальной жизни, перед лицом надвигающейся катастрофы постигнуть утраченный смысл. Однако воплощалось это через иррациональные способы постижения мира и синтез искусств (*Gesamtkunstwerk*).

Понятие «синтез искусств» связывается с переосмыслением роли искусства, а также поисками новых средств выразительности. Творческая интеллигенция эпохи *fin de siècle* пришла к выводу о необходимости создания абсолютно новой формы искусства, которая выражалась бы в синтезе нескольких или всех видов искусства. На рубеже XIX–XX вв. идея синтеза искусств была заимствована из эпохи романтизма. Ее представители стремились создать некую универсальную форму искусства, которая бы парадоксальным образом соединяла в одно целое самые противоречивые пласты культуры. Как замечает Н. А. Никифорова, «в недрах культуры романтизма созрела мечта об абсолютном знании, выраженном в художественной форме, в которой исчезают противоречия внутреннего и внешнего, духа и тела, времени и вечности» [15, с. 13]. В Германии была предпринята попытка глубоко и теоретически осмыслить универсальное искусство. Идеи немецких романтиков – Г. Вакенродера, Новалиса, Л. Тика, Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля – были развиты в философии А. Шопенгауэра. Он ставил в пример музыку как «отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей» [4, с. 224].

Положение о том, что музыка – это выражение «мировой воли», было положительно воспринято главным музыкальным реформатором рубежа XIX–XX вв. – Р. Вагнером. Проведенная им оперная реформа – это продукт и апогей немецкого неоромантизма, который стал предтечей для многих художественных реформ рубежа XIX–XX вв. Основная идея искусства заключается в синтезе чувственного и интеллектуального опыта, считал композитор, в таком синтезе он видел чудо, высшее проявление некоего мистического Абсолюта: «Такая картина явлений, благодаря которой чувство может их понять и которую рассудок, воспринявший ее первоначально от чувства при помощи фантазии, должен снова нарисовать чувству, чтобы сделать ему понятной, – такая картина для намерений поэта... является не чем иным, как чудом» [16, с. 409]. Таким образом, Р. Вагнер расширил смысловые и формообразующие



границы немецкого романтизма и подготовил почву для нового витка культуры, который в дальнейшем попробует решить проблему синтеза искусств.

Еще одним способом для выражения эстетики *fin de siècle* стал *югендстиль* (от нем. *Jugendstil*) – стиль юности. Он являлся своеобразным национальным вариантом общеевропейского движения, возникшего на рубеже веков, в рамках которого формировалась новая эстетика, национальные школы и движения. Югендстиль считается важной вехой перехода к культуре авангарда XX в. Среди характерных черт немецкого югендстиля можно выявить следующие: искусственность природы, намеренную деформацию ее ландшафтов творчеством, внимание к потусторонней жизни, сновидениям, обращение к теме большого города-спрута и проблеме интенсивного развития цивилизации. А. В. Ерохин замечает: «Оригинальное сочетание магии и экспериментальной техники слова в югендстиле – одна из первых литературных реплик в Германии на наступление индустриального века. Само же соединение магического и экспериментально-технического станет одновременно важнейшим художественным импульсом и творческой сверхзадачей в литературной практике первой половины XX в.» [17, с. 224]. Огромное влияние на эстетику югендстиля оказали представители английского эстетизма (особенно Дж. Рёскин, У. Пейтер, О. Уайльд, О. Бердслей), французского реализма (Г. Флобер) и символизма (Ш. Бодлер, С. Малларме). Важной движущей силой формирования югендстиля стало увлечение древними и средневековыми культурами Ближнего Востока, Японии, Индонезии, Африки.

Особую репрезентацию югендстиль получил в театре благодаря деятельности Ф. Ведекинда, в особенности в его трагедии «Пробуждение весны». Ф. Ведекинд вслед за Ф. Ницше и австрийским философом и поэтом К. Краусом выносит суровый приговор устаревшей морали буржуазного общества. В своем творчестве он пересматривает нормы общественной морали, традиций и устоев. Ф. Ведекинда называли *enfant terrible*<sup>4</sup> театральной сцены. В «Пробуждении весны» автор показал противостояние нового, молодого, физиологичного, дикого духа юных бунтарей и цивилизованных «стариков» (профессоров, учителей, пасторов и т. д.). Он был в числе первых, кто сделал детей центральными персонажами пьесы. Творчество Ф. Ведекинда, как и многих других представителей культуры рубежа XIX–XX вв., не ограничивается лишь одним художественным направлением. Его пьесы, например диалогия «Лулу» («Дух земли» и «Ящик Пандоры»), представляют собой образец драматургии *экспрессионизма*.

Это яркое и новаторское направление, возникшее в культуре на рубеже XIX–XX вв., было порождено немецкой и австрийской культурами. Экспрессионизм стал обозначением истинного перелома во всех сферах искусства: живописи, графике, литературе, театре, музыке и др. Изначально данным термином свою живопись называли немецкие художники группы «Мост», а позже и объединения «Синий всадник». Новаторские произведения французских художников – фовистов и кубистов – также обозначали этим термином. Однако немецкий экспрессионизм складывается раньше и представляет собой явление глубоко самобытное, имеющее не только характерную для все культуры эпохи *fin de siècle* декадентскую окраску, но и неповторимый национальный колорит.

Неудовлетворенность существующим миропорядком, ощущение грядущей катастрофы все отчетливее слышны в поэзии и прозе экспрессионистов. Уже на ранних этапах становления экспрессионизма (1900–1910) видны глобальные проблемы, которые хотели охватить представители этого направления: провозглашение нового порядка во всех сферах жизни, критика современной цивилизации, исследование безумных, подчас маргинальных проявлений человека, поиск новых границ художественного языка. Н. В. Пестова отмечает, что экспрессионизм «исповедовал обостренную духовность, интеллектуализм и виртуозность языка, произрастающие из экзистенциальной глубины», а также эстетически осмысливал разрушительные для человека плоды цивилизации [18, с. 387]. Подобные мотивы звучали в творчестве Э. Ласкер-Шюллер, Г. Гейма, Г. Бенна, Я. ван Годдиса, А. Вольфенштейна и др.

В русле экспрессионизма одной из первых начала писать выдающаяся поэтесса XX в. Э. Ласкер-Шюллер. Ее творчество вобрало в себя не только актуальные художественные парадигмы (импрессионизм, символизм, югендстиль), но и богатое духовное наследие немецкой и еврейской культур [19]. Поэзия Э. Ласкер-Шюллер, особенно ранняя, пронизана атмосферой декаданса, мистическими настроениями, сложной символикой и метафорикой. Сборник «Мои чудеса» стал отправной точкой для нанесения имени Э. Ласкер-Шюллер на экспрессионистскую карту Германии. «Чем больше цивилизованная Европа погружается в бездну раздоров, тем судорожнее, тем напряженнее были усилия поэтов-экспрессионистов, в том числе и Ласкер-Шюллер, предотвратить катастрофу», – замечает Г. В. Синило [19, с. 253].

Помимо такой пестроты и многообразия художественных течений, на рубеже XIX–XX вв. в Германии появляется еще один важный феномен культуры, именуемый *возрождение Гёльдерлина*, или гёльдерлиновский ренессанс (Hölderlin-Renaissance). Именно в сложную и противоречивую эпоху рубежа XIX–XX вв. в Германии возрастает интерес к поэзии Ф. Гёльдерлина (1770–1843) – одного из

<sup>4</sup>В переводе с французского – несносный ребенок.



самых значимых и загадочных поэтов этой страны. Преодолев дистанцию более чем в столетие, поэзия Ф. Гёльдерлина триумфально вернулась в эпоху декаданса. В это время начинается настоящий бум вокруг Ф. Гёльдерлина. Это явление впоследствии назвали гёльдерлиновским ренессансом. Г. В. Синило отмечает особую глубокую духовную связь Ф. Гёльдерлина с Р. М. Рильке, Г. Тракля и С. Георге. Последний «называет Гёльдерлина “обновителем языка” и “обновителем души”, пророком и “глашатаем нового Бога”. Георге провозглашает его также “орфическим певцом”, Орфеем, вновь явившимся в мир, воплощением самой трансцендентной сущности поэзии» [20, с. 148].

Имя Ф. Гёльдерлина в своей поэзии возрождает Ф. Ницше, который считал себя инкарнацией этого немецкого поэта и во многом повторил его печальную судьбу. Ф. Ницше сложный язык Ф. Гёльдерлина воспринимал как символ культуры и как основную черту истинной философской поэзии. Стиль Ф. Ницше, как и стиль Ф. Гёльдерлина, темен и герметичен. Через свои стихотворения оба поэта заглядывали в бездну собственной души. Интерес к Ф. Гёльдерлину проснулся у другого философа – В. Дильтея, который в 1905 г. опубликовал знаменитую книгу «Переживание и поэзия: Лессинг, Гёте, Новалис, Гёльдерлин». Центральным понятием философии В. Дильтея стало понятие жизни. Она представлялась как способ бытия человека в культурно-исторической реальности и самой этой реальности. «Жизнь это прежде всего непосредственное переживание, и это всегда человеческая жизнь» – такую психологическую трактовку жизни дал В. Дильтей [21, с. 127]. При этом философ имел в виду не только эмпирическую множественность отдельных человеческих жизней: речь шла скорее о некоем духовном единстве, которое связывает не только жизни сегодня живущих современников, но и жизнь настоящего с жизнью прошлого. Таким образом, для Ф. Гёльдерлина было характерно целостное восприятие мира (во взаимосвязи настоящего и прошлого).

Однако ни Ф. Ницше, ни В. Дильтей не смогли бы подлинно вернуть поэзию Ф. Гёльдерлина в сознание немецкой публики рубежа XIX–XX вв. без участия страстных поклонников его творчества: Н. фон Хеллинграта (выдающийся литературовед и мыслитель, впервые опубликовал неизвестные рукописи великого поэта и написал о нем книгу), С. Георге и члены его круга. С. Георге и его последователи с энтузиазмом читали Ф. Гёльдерлина, издавали его стихотворения. Поэзия Ф. Гёльдерлина так же, как и его жизнь, наполненная загадками и трагизмом, во многом была близка исканиям поэтов эпохи *fin de siècle*. Г. В. Синило замечает: «Думается, одним из важнейших аспектов целостности, присущей мироощущению Гёльдерлина, является удивительно найденный им баланс “бурной гениальности” и идиллической модальности» [22, с. 70]. Подобное противоречивое и вместе с тем органичное сочетание стало выражением для целого культурного феномена рубежа веков. Публика эпохи *fin de siècle* видела в Ф. Гёльдерлине воплощение всех тех творческих исканий, на которые были направлены культурные течения рубежа веков. В его поэзии символисты, а позже и экспрессионисты увидели то, что искали сами.

### Заключение

Культура Германии на рубеже XIX–XX вв. характеризуется плюрализмом жанров, стилей и форм не только в литературе, живописи, театре, но и в самом мироощущении. Причина этого кроется в атмосфере рубежа веков, в этом уникальном переходном типе культуры, который стал своеобразным коридором от общества бюргерского к новому обществу, интенсивно развивающемуся. Рубеж XIX–XX вв. в Германии вскрывает тот культурный код, который необходимо было взломать для того, чтобы обрести культуру XX в., не менее трагичную и переломную по своей сути. Российский литературовед и переводчик Г. И. Ратгауз отмечал: «Немецкая поэзия XX века, вероятно, – одна из самых драматичных глав в истории мировой литературы: уделом многих поэтов была нищета и безвестность, изгнание, а подчас и тюрьмы, лагеря или казни, годы вынужденного молчания или творчество в душливой атмосфере, не оставляющей ни проблеска надежды, ни глотка чистого воздуха» [23, с. 12].

Исходя из представленного обзора, можно сделать вывод о том, что культура Германии прошла довольно интенсивный путь развития в осознании мира и места человека в этом мире. Яркость художественных течений и направлений говорит о том, что господствующие настроения эпохи *fin de siècle* нашли свое отражение в художественных исканиях творцов культуры. Они остро переживали исчерпанность эпохи, не только шаткость и обесцененность религиозных, нравственных и эстетических идеалов, но и хрупкость человека перед лицом кризиса и надвигающихся катастроф. Несмотря на общность подобных настроений, немецкой культуре свойственен свой национальный колорит. Яркой особенностью данной культуры эпохи *fin de siècle* можно назвать ее масштаб: сосредоточенность на переживаниях индивидуального и в то же время тяга к чему-то более широкому. Кризис культуры воспринимается в контексте всего миропорядка, или описание «человеческого, слишком человеческого» (Ф. Ницше) подается через описание духа времени вообще. Без понимания именно немецких культурных конструкторов невозможно вообразить целостную картину мира эпохи рубежа веков. Изучение на-



циональных особенностей этого периода позволит создать панорамную картину культурных процессов на рубеже XIX–XX вв. и представить более широкую характеристику такого сложного переходного явления, как тип культуры рубежа веков, актуальный в том числе и для Беларуси.

### Библиографические ссылки

1. Kafitz D. *Dekadenz in Deutschland: Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: P. Lang; 1987. 287 S.
2. Манн Т. *Размышления аполитичного*. Шукшина Е, переводчик. Москва: АСТ; 2015. 544 с. (Время и книги).
3. Wiegmann H. *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann; 2005. 435 S.
4. Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление*. Айхенвальд ЮИ, переводчик. Минск: Литература; 1998. 1405 с.
5. Делёз Ж. *Ницше*. Фокин СЛ, переводчик. Санкт-Петербург: Аксиома; 1997. 186 с.
6. Ницше Ф. *Антихрист. Проклятие христианству*. В: Свасьян КА, редактор-составитель; Антоновский ЮМ, Полилов НН, Свасьян КА, Флёрова ВА, переводчики. *По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. Ecce Homo*. Минск: Попурри; 1997. с. 297–371.
7. Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 1985. 450 S.
8. Шпенглер О. *Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Том 1. Геитальт и действительность*. Свасьян КА, переводчик. Москва: Мысль; 1998. 663 с.
9. Кудрявцева ТВ. Специфика немецкого натурализма. В: Седельник ВД, Кудрявцева ТВ, редакторы. *Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков: течения и направления*. Москва: ИМЛИ РАН; 2014. с. 55–76.
10. Кудрявцева ТВ. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX вв.: взаимодействие художественных течений. *Studia Litterarum*. 2017;2(3):46–73. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-46-73.
11. Кудрявцева ТВ. Литературный импрессионизм. В: Седельник ВД, Кудрявцева ТВ, редакторы. *Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков: течения и направления*. Москва: ИМЛИ РАН; 2014. с. 124–148.
12. Jurt J. Der Aufstand der Symbolisten im Kontext des französischen «Fin de siècle». In: Fludernik M, editor. *Fin de siècle*. Trier: WVT; 2002. S. 9–28.
13. Цветков ЮЛ. Символизм. В: Седельник ВД, Кудрявцева ТВ, редакторы. *Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков: течения и направления*. Москва: ИМЛИ РАН; 2014. с. 173–196.
14. Курилов ЮГ. Немецкий вариант символизма (на примере поэзии Стефана Георге). В: Усовская ЭА, редактор. *Универсальное и национальное в культуре. Материалы международной научной конференции; 20–21 апреля 2012 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2012. с. 178–188.
15. Никифорова АС. *Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков*. Москва: Проспект; 2018. 112 с.
16. Вагнер Р. *Избранные работы*. Барсова АИ, Ошеров СА, составители. Москва: Искусство; 1978. 695 с.
17. Ерохин АВ. Литературный югендстиль. В: Седельник ВД, Кудрявцева ТВ, редакторы. *Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков: течения и направления*. Москва: ИМЛИ РАН; 2014. с. 197–224.
18. Пестова НВ. Экспрессионизм. В: Седельник ВД, Кудрявцева ТВ, редакторы. *Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков: течения и направления*. Москва: ИМЛИ РАН; 2014. с. 371–396.
19. Снилило ГВ. Осмысление кризиса европейской культуры в поэзии Э. Ласкер-Шюлер. В: Автухович ТЕ, редактор. *Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе. Часть 1*. Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы; 2014. с. 248–257.
20. Снилило ГВ. Эволюция поэтического синтаксиса Ф. Гёльдерлина и ритмико-синтаксические особенности его поздних гимнов (к вопросу о синтезе культурологического и философского подходов при анализе поэтического феномена). В: Гугнин АА, Кондаков ДА, редакторы. *Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук: международный сборник научных статей*. Новополюк: Полоцкий государственный университет имени Ф. Скорины; 2011. с. 148–158.
21. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы. В: Дильтей В. *Собрание сочинений*. Бибихин ВВ, Плотникова НС, переводчики. Москва: Дом интеллектуальной книги; 2001. 531 с.
22. Снилило ГВ. «Бурная гениальность» и идиллическая модальность в лирике Ф. Гёльдерлина. В: Пахсарьян НТ, редактор. *XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь. Материалы международной научной конференции; 29–31 марта 2012 г.; Москва, Россия*. Москва: Экон-Информ; 2012. с. 69–86.
23. Ратгауз ГИ. По следам Орфея. В: Ратгауз ГИ, переводчик. *Германский Орфей: поэты Германии и Австрии XVIII–XX вв*. Москва: Книга; 1993. с. 5–24.

### References

1. Kafitz D. *Dekadenz in Deutschland: Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: P. Lang; 1987. 287 S.
2. Mann T. *Razmyshleniya apolitichnogo* [Reflections of an unpolitical man]. Shukshina E, translator. Moscow: AST; 2015. 544 p. Russian.
3. Wiegmann H. *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann; 2005. 435 S.
4. Schopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as will and representation]. Aikhenal'd Yul, translator. Minsk: Literatura; 1998. 1405 p. Russian.
5. Deleuze G. *Nietzsche*. Fokin SL, translator. Saint-Petersburg: Aksioma; 1997. 186 p. Russian.
6. Nietzsche F. [Anti-Christ. The curse to Christianity]. In: Svasyan KA, editor-compiler; Antonovsky YM, Polilov NN, Svasyan KA, Flerova VA, translators. *Po tu storonu dobra i zla. Kазus Wagner. Antichrist. Ecce Homo* [Beyond good and evil. The case of wagner. Antichrit. Ecce Homo]. Minsk: Popurri; 1997. p. 297–371. Russian.
7. Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 1985. 450 S.



8. Spengler O. *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii. Tom 1. Gestal't i deistvitel'nost'* [The decline of Europe: essays on the morphology of world history. Volume 1. Gestalt and reality]. Svas'yan KA, translator. Moscow: Mysl'; 1998. 663 p. Russian.
9. Kudryavtseva TV. [The specific of German naturalism]. In: Sedel'nik VD, Kudryavtseva TV, editors. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov: techeniya i napravleniya* [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: trends and movements]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; 2014. p. 55–76. Russian.
10. Kudryavtseva TV. [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: the interaction of artistic movements]. *Studia Litterarum*. 2017;2(3):46–73. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-46-73. Russian.
11. Kudryavtseva TV. [Literary impressionism]. In: Sedel'nik VD, Kudryavtseva TV, editors. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov: techeniya i napravleniya* [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: trends and movements]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; 2014. p. 124–148. Russian.
12. Jurt J. Der Aufstand der Symbolisten im Kontext des französischen «Fin de siècle». In: Fludernik M, editor. *Fin de siècle*. Trier: WVT; 2002. S. 9–28.
13. Tsvetkov YuL. [Symbolism]. In: Sedel'nik VD, Kudryavtseva TV, editors. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov: techeniya i napravleniya* [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: trends and movements]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; 2014. p. 173–196. Russian.
14. Kurilov YuG. [German variant of symbolism (based on the example of Stefan George's poetry)]. In: Usovskaya EA, editor. *Universal'noe i natsional'noe v kulture. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii; 20–21 aprelya 2012 g.; Minsk, Belarus'* [Universal and national in culture. Materials of the international scientific conference; 2012 April 20–21; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2012. p. 178–188. Russian.
15. Nikiforova AS. *Ideya sinteza iskusstv v evropeiskoy kul'ture XIX–XX vekov* [The idea of the synthesis of arts in European culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Prospekt; 2018. 112 p. Russian.
16. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Chosen works]. Barsova AI, Oshero SA, compilers. Moscow: Iskusstvo; 1978. 695 p. Russian.
17. Erokhin AV. [Literary Jugendstil]. In: Sedel'nik VD, Kudryavtseva TV, editors. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov: techeniya i napravleniya* [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: trends and movements]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; 2014. p. 197–224. Russian.
18. Pestova NV. [Expressionism]. In: Sedel'nik VD, Kudryavtseva TV, editors. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov: techeniya i napravleniya* [Literary process in Germany at the turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: trends and movements]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; 2014. p. 371–396. Russian.
19. Sinilo GV. [Understanding the crisis of European culture in E. Lasker-Schüler's poetry]. In: Avtukhovich TE, editor. *Antropologicheskie sdvigi perelomnykh epokh i ikh otrazhenie v literature. Chast' 1* [Anthropological shifts of critical epochs and their reflection in literature. Part 1]. Grodno: Yanka Kupala State University of Grodno; 2014;1:248–257. Russian.
20. Sinilo GV. [The evolution of F. Hölderlin's poetic syntax and the rhythmic and syntactic features of his later hymns (to the question of the synthesis of cultural and philosophical approaches in the analysis of a poetic phenomenon)]. In: Gugnin AA, Kondakov DA, editors. *Romano-germanskaya filologiya v kontekste gumanitarnykh nauk: mezhdunarodnyi sbornik nauchnykh statei* [Romano-Germanic philology in the context of the humanities: international collection of scientific articles]. Novopolotsk: Polotsk State University; 2011. p. 148–158. Russian.
21. Dilthey W. [Hermeneutics and the Study of History]. In: Dilthey W. *Sobranie sochinenii* [Complete works]. Bibikhin VV, Plotnikova NS, translators. Moscow: Dom intellektual'noi knigi; 2001. 531 p. Russian.
22. Sinilo GV. [«Stormy genius» and idyllic modality in the lyrics of F. Hölderlin.]. In: Pakhsaryan NT, editor. *XVIII vek: literatura v epokhu idillii i bur'* [18<sup>th</sup> century: literature in the era of idylls and storms: scientific collection]. Moscow: Ekon-Inform; 2012. p. 69–86. Russian.
23. Ratgauz GI. Po sledam Orfeya [In the footsteps of Orpheus]. In: Ratgauz GI, translator. *Germanskiy Orfey: poety Germanii i Avstrii XVIII–XX vv.* [Germanic Orpheus: poets of Germany and Austria of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Kniga; 1993. p. 5–24. Russian.

Статья поступила в редколлегию 08.07.2021.  
Received by editorial board 08.07.2021.



УДК 316.73

## ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО В КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУССКОГО ГОРОДА: ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ

О. М. СОКОЛОВА<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет культуры и искусств,  
ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь

Исследуется формирование образов прошлого на примере коммеморативных практик (топонимов, памятников, муралов) в культурном пространстве белорусского города. Памятники, посвященные знаковым личностям, с одной стороны, отражают социокультурную динамику места, а с другой – вызывают конфликты памяти. Рассматриваются сложные и диалектически неоднозначные связи, которые формируют структуры взаимодействия истории, традиций и коммеморативных практик. Акцентируется внимание на вопросах манипуляции образами исторического прошлого, адаптивности стратегий мемориализации к национальным интересам. Выступая в качестве актуальной практики сохранения национального историко-культурного наследия, проблема коммеморации в условиях современных городских ландшафтов является значимой и востребованной как в теоретико-методологическом, так и в практическом плане.

**Ключевые слова:** образ прошлого; знаковая личность; коммеморативные практики; культура памяти; городское пространство; памятник; Беларусь.

## IMAGES OF THE PAST IN THE CULTURE OF THE BELARUSIAN CITY: FORMATION PRINCIPLES

O. M. SOKOLOVA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>The Belarusian State University of Culture and Arts,  
17 Rabkoraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus

The formation of images of the past is investigated on the example of commemorative practices (toponyms, monuments, murals) in the cultural space of the Belarusian city. Monuments dedicated to iconic personalities, marking the space, on the one hand, reflect the socio-cultural dynamics of the place, on the other, they cause conflicts of memory. The author points out the complex and dialectically ambiguous connections that form the structures of interaction between history, tradition and commemorative practices. Attention is focused on the problems of manipulating images of the historical past, adaptability of memorialisation strategies to national interests. The problem of commemoration as an actual practice of preserving the national historical and cultural heritage in the conditions of modern urban landscapes is significant and in demand both in theoretical, methodological and practical terms.

**Keywords:** image of the past; iconic personality; commemorative practices; culture of memory; urban space; monument; Belarus.

### Образец цитирования:

Соколова ОМ. Образы прошлого в культуре белорусского города: принципы формирования. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:49–56.

### For citation:

Sokolova OM. Images of the past in the culture of the Belarusian city: formation principles. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:49–56. Russian.

### Автор:

Ольга Михайловна Соколова – кандидат культурологии; начальник отдела редакционно-издательской и полиграфической работы, доцент кафедры культурологии факультета культурологии и социально-культурной деятельности.

### Author:

Olga M. Sokolova, PhD (cultural studies); head of the department of editorial, publishing and printing work, associate professor at the department of cultural studies, faculty of culturalology and socio-cultural activity.  
[red-oidel@mail.ru](mailto:red-oidel@mail.ru)  
<https://orcid.org/0000-0002-5213-8410>





## Введение

Образ города, расширяющий пространство в культурном смысле, определяется такими аспектами, как человек и событийность, относящаяся к знаковым личностям. Культура сознательного увековечения конкретных людей и их достижений выступает важной составляющей культуры памяти современного общества. Осмысление образа прошлого в контексте социокультурного развития является актуальным и подтверждается активизацией исследовательского интереса, что нашло отражение в статьях Л. Н. Мазур [1], Н. Л. Мысливца [2; 3], Л. П. Репиной [4], М. Л. Шуб [5].

Цель исследования – определить принципы формирования образов прошлого в культуре белорусского города.

## Основная часть

При исследовании динамики культуры используется биографический подход, который описан в работе «Культура и взрыв» М. Ю. Лотмана. Автор видит закономерность в том, что «исторически взрывные эпохи выбрасывают на поверхность “великих людей”, то есть актуализируют мир собственных имен» [6, с. 119].

Таким образом, анализ формирования конкретных образов прошлого осуществляется с применением *принципа историзма*, при этом социокультурное явление и культурный деятель оцениваются с учетом специфики исторического периода и условий развития общества, а не с позиций современности. В соответствии с названным принципом, принимающим во внимание достижения деятелей прошлого на определенных стадиях динамики культуры, сохраняются, например, памятники советского времени, устанавливаются памятники, фиксирующие исторический опыт и актуализирующие исторические сюжеты. Создание живых образов прошлого решает задачу формирования культурной памяти социума как с точки зрения достижений, так и в зависимости от травматического опыта.

Значимая личность, наравне с событием и местом, выступает составной частью коммеморативного ядра культуры памяти, однако важным является не событие (биография), а тот смысл, который его сопровождает, т. е. ценностный посыл коммеморативного символа, апеллирующий к эмоционально-чувственной сфере [7, с. 162–163]. Следовательно, в основе отбора коммеморативных символов лежит *нравственный принцип*. Важнейшее назначение коммеморативных практик – это нравственное воспитание человека с позиций вечных нравственных ценностей, таких как ценность человеческой жизни, в частности ценность труда (памятники людям некоторых профессий), подвиг во имя Родины (памятники героям Великой Отечественной войны) и др.

С принципом историзма тесно связан *принцип идеологической обоснованности*, в соответствии с которым выбор образа прошлого обуславливается идеологической конъюнктурой, также учитываются только определенные характеристики исторического образа, соответствующие официальным концепциям и установкам властных структур.

Наряду с обозначенными принципами важное значение имеет и *этнический принцип*. При конструировании образов прошлого этноцентризм, свойственный локальным культурам, способствует проработке травматического исторического опыта, преодолению травматического сознания, заполнению культурологических лакун.

Формирование образов прошлого белорусской культуры детерминировано ее полиэтничным характером и многоконфессиональной структурой. *Принцип учета конфессиональной принадлежности* проявляется в религиозной символической и стилистике коммеморативных практик. Этнокультурные и конфессиональные компоненты, обусловленные проживанием на территории Беларуси этнических групп (немецкой, еврейской, татарской), представлены в топонимике белорусского города, архитектурном наследии, памятниках и скульптурных композициях. Например, бронзовая скульптура бобра в костюме городского франта начала XX в., выполненная в еврейских традициях, установлена на пешеходной части ул. Социалистической в Бобруйске и приурочена к «Дожинкам-2006». Местные жители данную скульптуру называют Бобром Самуиловичем (рис. 1). В 2017 г. на пешеходной ул. Ленина в день празднования 920-летия Пинска установлена скульптура, в которой воплощен собирательный образ пинчука-полешука (рис. 2).

Дуальный характер *принципа идентификации* (образы идентифицируемые и идентифицирующие) позволяет проследить формирование образа прошлого на разных уровнях. Например, возрастающее символическое значение Великой Отечественной войны как конститутивного фактора советской идентичности детерминирует маркеры участия в ней (изображение лавровых ветвей, армейских звезд, танков, самолетов и др.).

*Эстетический принцип* подразумевает облагораживание городской среды с помощью искусства (памятники героям литературных произведений и др.), воздействующего на эмоциональную сферу.



Рис. 1. Скульптура «Бобер»  
Fig. 1. Sculpture «Beaver»



Рис. 2. Скульптура «Пинчук»  
Fig. 2. Sculpture «Pinchuk»

Государственными институтами, индивидуальными акторами и социальными группами осуществляются осознанное формирование культурной памяти общества, ее инструментализация, при этом на индивидуальную память оказывается давление со стороны коллектива.

Работа, направленная на создание образов прошлого и их воплощение в контексте перечисленных принципов, рассматривается автором настоящей статьи на примерах практик увековечения памяти о деятелях прошлого в ракурсе социокультурной динамики белорусского города, культурно-символической бифуркации, вызванной изменением дискурса памяти.

Восприятие памятников определяется разной политикой памяти, а также различным отношением к истории. В обществе не утихает полемика о навязывании памяти, идентичности, пустоте и захвате пространства.

Например, планы по созданию в Витебске памятника русскому князю Александру Невскому вызвали острую критику в культурных и научных кругах, поэтому на протяжении 2009–2015 гг. его установка откладывалась, хотя постамент был возведен в 2011 г. Чтобы обосновать связь указанной исторической личности с Беларусью, в 2016 г. на площади 1000-летия, доминантами которой являются Благовещенская церковь и Церковь Святого Благоверного Князя Александра Невского, была установлена скульптурная композиция «Князь Аляксандр Неўскі з жонкай, віцебскай княжнай Аляксандрай, і сынам Васілём».

Исторические личности, вызывающие неоднозначные оценки в контексте истории Беларуси, порождают конфликты памяти.

В то же время история периодов Российской империи и СССР, отраженная в памятниках и оцениваемая многими исследователями как травматическая, становится основой формирования городского бренда в пространстве белорусского города. Например, идентичность Гомеля, Добруша, Кобриня тесно связана с личностями русских полководцев и государственных деятелей.

Ревитализация памяти о Румянцевых и Паскевичах в Гомеле, о Паскевичах в Добруше имеет устойчивый характер, фиксируется и исследуется как важный составной элемент истории города и основная тема для восприятия городской идентичности. Так, были установлены памятники Николаю Петровичу Румянцеву (Гомель, 1996), Ирине Ивановне Паскевич (Гомель, 2003), Федору Ивановичу Паскевичу (Добруш, 2004; Гомель, 2015). Образы прошлого также запечатлены в урбанистах, например Гомельская Ирининская гимназия (1997), ул. Ирининская (Гомель, 2013), ул. князя Паскевича (Добруш, 2004); конференциях, в частности «Ирининские чтения» (проводятся с 2003 г.), «Паскевичские чтения» (с 2019 г.), в том числе конференциях, посвященных Н. П. Румянцеву (проводятся с 2008 г.).



Белорусскими историками неоднозначно воспринимается культ в городских практиках образов Румянцевых и Паскевичей<sup>1</sup>. Однако их наследие популяризируется и, более того, на нем строится туристический бренд, что вызывает в том числе противоречивые реакции в обществе, проявляющиеся и в отношении к памятникам (например, к памятникам Суворову, на образе которого построен бренд Кобрин).

Память о русском полководце А. В. Суворове, решение об установке памятника которому в Санкт-Петербурге было принято еще при его жизни<sup>2</sup>, активно воспроизводилась в советский период. Если в 1920 г. бронзовый бюст А. В. Суворова, установленный в 1903 г. в имении Суворовых, село Суворово Пензенской губернии, был разрушен большевиками, то уже с середины 1930-х гг. образ великого полководца причислен к пантеону героев, символизирующих советский государственный патриотизм.

С целью морально-психологической подготовки населения к грядущей войне с фашизмом были частично реабилитированы отдельные славные страницы русской военной истории. Началась массовая пропаганда образа непобедимого А. В. Суворова (создавались произведения искусства, устанавливались памятники, основывались музеи), усилившаяся в военный<sup>3</sup> и послевоенный периоды.

Кобрин, в котором генералиссимус жил непродолжительное время в 1797 и 1800 гг. (Екатерина II за подавление восстания Тадеуша Костюшко в 1794 г. подарила полководцу имение Кобринский ключ), представлен как город А. В. Суворова. В его честь здесь установлены три памятника (1949, 1950, 1964), открыт дом-музей<sup>4</sup>, названы пешеходная улица, парк и военно-исторический музей<sup>5</sup>. Кроме того, в городе функционируют магазин «Суворовский» и отель с таким же названием.

Кобрин, являясь частью западных белорусских земель, в первой половине XX в. входил в состав II Речи Посполитой. На ее территории начали устанавливать памятники в честь Т. Костюшко. Он был причислен к пантеону национальных героев, а его имя стало синонимом мужества, патриотизма и любви к родине. В начале 1930-х гг. в Кобрине открыли один из памятников Т. Костюшко (скульптуру изваяла местная художница Б. Свитич-Видацкая), в его честь была переименована улица. Кроме того, на месте памятника к 100-летию ознаменования первой победы русских войск над Наполеоном в 1812 г., представлявшего собой двуглавого орла на величественном постаменте (во время Первой мировой войны орел и мраморные доски с памятными надписями сняли немецкие солдаты), также был установлен памятник-бюст Т. Костюшко. В 1940-х гг. его убрали в подсобку местного музея, а на его месте в 1951 г. оказался одноглавый орел, держащий в лапах и клюве венки.

Из фондов кобринского музея бюст Т. Костюшко отправили в Брестский областной краеведческий музей. Только в 1988 г. его установили у здания школы в Малых Сехновичах Жабинковского района. Эта деревня до начала XIX в. принадлежала Костюшко-Сехновичским, здесь располагалась их родовая усадьба, в которой между 1784 и 1790 гг. жил Т. Костюшко. Также в его честь в 1994 г. в местной школе была создана комната, а в 2011 г. открылся Жабинковский районный историко-краеведческий музей, один из залов которого посвящен роду Костюшко-Сехновичских.

Бывший посол США в Беларуси Дж. Крол сообщил журналистам в 2006 г. в канун дня рождения Т. Костюшко о том, что на территории американского посольства в Минске в 2005 г. был открыт первый в истории Беларуси памятник-бюст Т. Костюшко. Еще один памятник Т. Костюшко до 1939 г. стоял на площади в поселке Мир<sup>6</sup> Кореличского района Гродненщины (см. [8, с. 241]). По воспоминаниям жителей, «у цэнтры мястэчка, на рынковай плошчы, “за польскім часам” стаяў помнік Т. Касцюшку (раней тут быў помнік цару). Потым помнік Касцюшку ў 1939 г. скінулі, а Сталіну паставілі» [8, с. 17].

В советский период активно популяризовался образ А. В. Суворова. В 1952 г. в Витебске перед зданием горвоенкомата на пешеходной улице, носящей его имя, полководцу был установлен памятник.

Социальная энтропия приводит к ксенофобии, деструктивному обращению с памятниками. Так, в 2000 г. вышеназванный памятник А. В. Суворову был похищен, позже найден в изуродованном

<sup>1</sup>Глушаков Ю. Немного правды о бывших владельцах Гомеля // Краязнаўчы сайт Гомеля і Гомельшчыны [Электронный ресурс]. URL: <http://nashkraj.info/nemnogo-pravdy-o-byvshih-vladeltsah-gomelya/> (дата обращения: 23.06.2021).

<sup>2</sup>Памятник установлен в 1801 г. А. В. Суворов стал первым человеком в России, в честь которого был специально построен мемориальный музей (основан в 1900 г. в Санкт-Петербурге).

<sup>3</sup>Мемориальный музей полководца на Новгородчине открыт 25 октября 1942 г.

<sup>4</sup>Музей включен в Список историко-культурных ценностей Беларуси.

<sup>5</sup>Несмотря на дискуссии о том, нужен ли в Кобрине музей оружия, который охватывал бы всю историю войн на белорусских землях, Кобринский военно-исторический музей им. А. В. Суворова был построен в 1990-х гг. Его согласились открыть при условии, что внутри не должно быть упоминания о А. В. Суворове. Вопреки этому музей носит имя полководца.

<sup>6</sup>В XV в. Мир был городом. С 1579 г. пользовался неполным Магдебургским правом. В составе Российской империи – местечко, центр волости Новогрудского повета Минской губернии. С 1921 по 1939 г. был частью Польши, центром гмины Столбцовского повета Новогрудского воеводства, с 1939 по 1991 г. входил в БССР. С 1956 г. Мир является городским поселком.



состоянии. Работники военкомата его отреставрировали и вернули на прежнее место. В 2008–2009 гг. проведена реконструкция данного памятника: бюст установлен на более высокий новый постамент, а также заменена ограда. В 2015 г. на памятниках полководцу, открытых в Кобрине, появились таблички, обличающие А. В. Суворова в оккупации и участии в захватнических войнах. Подобный инцидент произошел с памятником А. С. Пушкину в 2020 г. в Минске: вандал покрыл красной краской руки скульптуры.

Открытие в 2015 г. в Могилеве бюста А. С. Пушкина (эту скульптуру городу подарил фонд «Аллея российской славы» в честь 70-летия Великой Победы) вызвало негативную реакцию, поскольку на постаменте памятника был размещен отрывок из стихотворения «Клеветникам России», которое написано в связи с подавлением восстания 1830–1831 гг. В результате дискуссий строки с памятника были удалены.

В 2013 г. в Минске состоялась конференция «Династия Романовых в исторической судьбе Западной Руси», посвященная 400-летию дома Романовых, после проведения которой к городским властям поступило обращение с вопросом о восстановлении памятника Александру II (с 1901 по 1915 г. памятник находился в сквере на площади Свободы). В ответе НАН Беларуси на запрос Мингорисполкома указывалось, что восстановление памятника может быть воспринято в обществе как демонстрация символизма российского самодержавия на белорусских землях.

Идеологическая интерпретация Беларуси в русле общерусской исторической концепции постепенно нивелируется. Культура памяти задействует механизмы поиска национальных корней и национальной идентичности в контексте локальной истории. При организации современного городского пространства используется символический ресурс личности, прежде всего знаковой для местного сообщества.

Так, начиная с 2010 г. в Рогачеве и его окрестностях созданы четыре мемориала, связанные с именем В. Короткевича: на одном из домов размещен мурал с портретом писателя; в его честь переименована улица; возле дома, где жил В. Короткевич, установлен камень с мемориальной доской; именем писателя названа центральная районная библиотека. Известно, что прототипом персонажей в произведениях В. Короткевича «Колосья под серпом твоим» и «Нельзя забыть» был Т. Гриневич – белорусский шляхтич, участник восстания 1863 г., глава повстанческого отряда в Рогачевском уезде. По словам писателя, он был его родственником по материнской линии. В 2016 г. на предполагаемой могиле Т. Гриневича установлены крест и камень. В качестве эпитафии на памятнике использовано высказывание В. Короткевича.

Также городское пространство осваивают граффити-художники. В Рогачеве на стенах домов, кроме портрета В. Короткевича, можно увидеть мурал, посвященный Боне Сфорце и Жигимунту Старому.

В 2015 г. на стене школы в Щучине появилось изображение Ф. Скорины (приурочено ко Дню белорусской письменности). Также портрет гуманиста украшает фасад первого учебного корпуса Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины (2017). В Витебске среди современных работ можно увидеть настенные портреты М. Шагала на ул. Суворова (2015) и В. Быкова на Московском проспекте (2017).

В основу сюжета граффити, изображенного на фасаде дома по ул. Ленина, 12 в Новогрудке (2019), положена цветная литография «Адам Мицкевич в Новогрудке» (1993) художников Валентина и Лилии Варца. В Волковыске на фасадах зданий на ул. Социалистической появились сюжетные рисунки, один из которых – «Великий князь Витовт осматривает Волковысскую хоругвь» (2019) – актуализирует исторический образ периода ВКЛ.

Создание репродукций портретов представителей рода Сапег на фасадах домов в Ружанах было приурочено к празднованию фестиваля «Дожинки-2019». Выполненные из дуба скульптуры Льва и Казимира Сапег, Владислава IV Вазы, Боны Сфорцы и др., тематически связанные с вручением городу Магдебургского права в 1637 г., украшают Ружанский сквер. Также скульптуры расположены на ул. Советской – центральная улица современного городского поселка. Памятник Льву Сапеге установили ко Дню белорусской письменности в 2019 г. на центральной площади Ленина в Слониме (рис. 3).



Рис. 3. Лев Сапега  
Fig. 3. Lev Sapiega



В этом же году в Поставах на ул. Советской открыли памятник А. Тизенгаузу, обозначив таким образом историческое значение государственных и общественных деятелей ВКЛ в развитии городов.

В 2020 г. в Минске на располагающемся на ул. Кузьмы Чорного фасаде дома по инициативе одного из его жильцов был изображен портрет к 120-летию со дня рождения этого белорусского писателя (рис. 4).

В 2021 г. портрет Я. Дроздовича размещен на фасаде здания на ул. Юбилейной в Дисне (рис. 5). Художник учился в Дисненской гимназии. Делая зарисовки местных пейзажей, а также собирая произведения фольклора, он начинал свой творческий путь.



Рис. 4. Кузьма Чорны  
Fig. 4. Kuz'ma Chorny



Рис. 5. Язэп Дроздовіч  
Fig. 5. Jazep Drozdovich

В Ушачах<sup>7</sup> на средства, собранные с использованием краудфандинга, в 2021 г. установили памятники-бюсты В. Быкову и Р. Бородулину<sup>8</sup> (рис. 6, 7).

Оба памятника расположены на углу улиц Советской и Ленинской. В данном случае можно провести параллель с памятником Наполеону Орде, установленному в 1997 г. в Иваново на перекрестке улиц Ленина и Советской.

На сайте Кобринского райисполкома на общественное обсуждение вынесен план размещения на фасадах домов центральных улиц города графических портретов Франциска Скорины, Боны Сфорцы, Анны Ягеллонки, Антония Тизенгауза, Тадеуша Костюшко, Адама Мицкевича, Элизы Ожешко, Наполеона Орды, Павла Шпилевского, Кастуся Калиновского, Бальбины Свитиц-Видацкой, Марии Родзевич, Василя Быкова, Алеся Адамовича, Нила Гилевича, Рыгора Бородулина и др.<sup>9</sup>

В белорусской городской топонимике, менее подверженной изменениям, особенно в центральной части города, сохраняются советские названия, однако смысловый потенциал этих урбанонимов и памятников постепенно утрачивается: они воспринимаются как пространственные указатели [9], названия станций общественного транспорта, территориальные ориентиры.

Переименование улиц происходит нечасто. Например, в Добруше ул. Карла Маркса стала называться ул. князя Паскевича (2004), в Слониме площадь Горького – площадью Сапеги (2013). Имена знаковых представителей белорусской культуры присваивают в основном улицам в новых микрорайонах городов. Например, в Минске в микрорайоне Михалово появились улицы Льва Сапеги (2007), Тышкевичей и Острожских (2014), Ельских (2016). Благодаря обращению Общества белорусского языка имени Франциска Скорины к депутатам Несвижского райсовета в сентябре 2020 г. проектируемой улице присвоено имя Владимира Жилки, репрессированного в 1931 г. по делу «Союза освобождения Беларуси». Данное событие было приурочено к 120-летию со дня рождения поэта.

<sup>7</sup>В 1758 г. местечку Ушачи были дарованы Магдебургское право и герб. Ушачи после первого раздела Речи Посполитой (1776) стали в составе ВКЛ центром земель бывшего Полоцкого воеводства, после второго раздела (1793), уже будучи частью Российской империи, – заштатным городом, центром Лепельского уезда Витебской губернии, с 1924 г. – центром района, с 1938 г. – городским поселком.

<sup>8</sup>Ранее памятник Р. Бородулину был установлен на могиле писателя в 2016 г. Камень для памятника обнаружили на Ушачине около Кубиличей, где в школе учился В. Быков.

<sup>9</sup>Изучение общественного мнения о размещении муралов на стенах зданий в городе Кобрине // Новостной портал Кобрин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kobrincity.by/news/izuchenie-obshchestvennogo-mneniya-o-razmeshchenii-muralov-na-stenakh-zdanij-v-gorode-kobrine.html> (дата обращения: 23.06.2021).



Рис. 6. Василь Быков  
Fig. 6. Vasil' Bykov



Рис. 7. Рыгор Бородулин  
Fig. 7. Rygor Borodulin

В современной культуре проявляется тенденция, свойственная для культуры эпохи модерна, когда универсальной формой культурной идентичности является нация, стремящаяся предстать исторически древней, что детерминирует востребованность образов прошлого.

### Заключение

Механизмы циркуляции культурной памяти при образовании новых объектов и памятных мест активно задействуют образы прошлого, формирование которых происходит в соответствии с принципами историзма, идеологической обоснованности, учета конфессиональной принадлежности, идентификации, а также согласно нравственным, этническим и эстетическим принципам. Генерирование знаковых объектов-символов, отличающих один город от других, способствует воссозданию культурных смыслов, заложенных в истории и традиции. В настоящее время проблемы значимых мест памяти поднимаются как на уровне общественных инициатив, так и государственных программ, предусматривающих развитие белорусских городов, малых и средних городских поселений.

Значение коммеморативных практик, переосмысление исторических событий, с точки зрения истории локального сообщества, возрастает в периоды формирования и консолидации наций, оказывает влияние на идентификацию субъекта с нацией и осознание национальной монолитности. В этом случае памятник представляет собой универсальную форму воплощения и трансляции национальной идеи.

### Библиографические ссылки

1. Мазур ЛН. Образ прошлого: формирование исторической памяти. *Известия Уральского федерального университета. Серия. 2. Гуманитарные науки*. 2013;3(15):243–256.
2. Мысливец НЛ. Образы прошлого в исторической памяти: теоретико-методологический аспект. *Социально-гуманитарные знания*. 2018;1:157–164.
3. Мысливец НЛ. Память о прошлом в пространстве современного города. *Социологический альманах*. 2018;9:107–113.
4. Репина ЛП. События и образы прошлого в исторической и культурной памяти. *Новое прошлое / The New Past*. 2016;1:82–99.
5. Шуб МЛ. Актуальность в зеркале минувшего: основные содержательные черты современного образа прошлого. *Вестник культуры и искусств*. 2020;1:45–52.
6. Лотман МЮ. Культура и взрыв. В: Лопшан МЮ, составитель. *Семiosфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб; 2000. с. 12–150.
7. Шуб МЛ. Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименований улиц Челябинска). *Обсерватория культуры*. 2018;15(2):161–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-161-169.
8. Раманова І, Махоўская І. *Мір: гісторыя мястэчка, што расказалі яго жыхары*. Вільня: ЕГУ; 2009. 248 с.
9. Саенко НР, Шипицын АИ. Культурно-символическая политика в отношении городской скульптуры. *Вопросы культурологии*. 2010;12:80–84.



## References

1. Mazur LN. [The image of the past: the formation of historical memory]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*. 2013;3(15):243–256. Russian.
2. Myslivets NL. Images of the past in historical memory: theoretical and methodological aspect. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya*. 2018;1:157–164. Russian.
3. Myslivets NL. Memory of the past in the space of a modern city. *Sotsiologicheskii al'manakh*. 2018;9:107–113. Russian.
4. Repina LP. Events and images of the past in historical and cultural memory. *Novoe proshloe / The New Past*. 2016;1:82–99. Russian.
5. Shub ML. [Relevance in the mirror of the past: the main content features of the modern image of the past]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*. 2020;1:45–52. Russian.
6. Lotman MYu. [Culture and explosion]. In: Lopshan MYu, compiler. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb; 2000. p. 12–150. Russian.
7. Shub ML. Commemoration phenomenon: an experience of culturological analysis of public commemoration practices (by the example of Chelyabinsk streets naming). *Observatory of Culture*. 2018;15(2):161–169. Russian. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-161-169.
8. Ramanava I, Mahovskaja I. *Mir: gistoryja mjaszjechka, shto raskazali jago zhyhary* [Mir: the history of the town, told by its inhabitants]. Vil'nja: European Humanities University; 2009. 248 p. Belarusian.
9. Saenko NR, Shipicyn AI. [Cultural and symbolic policy in relation to urban sculpture]. *Voprosy kul'turologii*. 2010;12:80–84. Russian.

Статья поступила в редакцию 24.06.2021.  
Received by editorial board 24.06.2021.



## РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И. В. ГЁТЕ ВЕЙМАРСКОГО ПЕРИОДА В БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Е. А. ШМЫК<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет,  
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассмотрены основные этапы и стратегии освоения белорусской культурой творчества И. В. Гёте веймарского периода. На каждом этапе выделены наиболее репрезентативные события, повлиявшие на развитие творческого метода как отдельных художников, так и белорусской культуры в целом. Установлены направления, по которым в тот или иной период происходили знакомство с наследием И. В. Гёте и его рецепция в белорусской культуре. Подчеркивается, что наиболее плодотворными в этом процессе стали вторая половина XX и начало XXI в., когда рецепция творчества И. В. Гёте осуществлялась не только через художественный перевод, но и посредством театрального, музыкального, изобразительного искусства.

**Ключевые слова:** Иоганн Вольфганг Гёте; немецкая культура; белорусская культура; немецкая литература XVIII в.; диалог культур; культурные контакты; художественный перевод; рецепция.

## RECEPTION OF J. W. GOETHE'S WORK OF THE WEIMAR PERIOD IN THE BELARUSIAN CULTURE

Е. А. SHMYK<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

We consider the main stages and strategies of assimilation by Belarusian culture of J. W. Goethe's work of the Weimar period. At each stage, we highlight the most representative events that influenced the development of the creative method of individual artists and Belarusian culture as a whole. We highlight the directions in which, at one time or another, there was an acquaintance with the heritage of J. W. Goethe and his reception in the Belarusian culture. We emphasise that the most fruitful in this process were the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century, when the reception of J. W. Goethe's work was carried out not only through literary translation, but also through theatrical, musical and visual art.

**Keywords:** Johann Wolfgang Goethe; German culture; Belarusian culture; German literature of the 18<sup>th</sup> century; dialogue of cultures; cultural contacts; literary translation; reception.

### Введение

Как известно, ни одна национальная культура не может развиваться в вакууме. По утверждению М. М. Бахтина и В. С. Библера, подлинное бытие культуры возможно только «на границе», в постоянном диалоге культур. Более того, уникальность каждой культуры, ее самоидентификация во многом

---

#### Образец цитирования:

Шмык ЕА. Рецепция творчества И. В. Гёте веймарского периода в белорусской культуре. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:57–67.

#### For citation:

Shmyk EA. Reception of J. W. Goethe's work of the Weimar period in the Belarusian culture. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:57–67. Russian.

---

#### Автор:

**Екатерина Андреевна Шмык** – аспирантка кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Г. В. Синило.

#### Author:

**Ekaterina A. Shmyk**, postgraduate student at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications. [ekaterina.shmyk@mail.ru](mailto:ekaterina.shmyk@mail.ru)





зависят от того, насколько она усвоила и переосмыслила все лучшее, что наработала мировая культура. Одним из уникальных культурных феноменов, освоение которого важно для обогащения любой национальной культуры, является творчество великого немецкого писателя и мыслителя Иоганна Вольфганга Гёте (1749–1832).

Творчество И. В. Гёте глубоко и всесторонне исследовано на родине классика, но по-прежнему продолжает притягивать к себе внимание ученых – литературоведов, философов, культурологов. Изучение его наследия давно вышло за рамки немецкой культуры и породило целое направление в мировой гуманитаристике – гётеведение. Однако в нашей стране творчество И. В. Гёте все еще недостаточно изучено, из-за чего некоторые моменты восприятия немецкого классика белорусской культурой остаются нераскрытыми. Тем не менее в отечественной науке на разных этапах наследие И. В. Гёте анализировалось с различных сторон. В 1960–70-х гг. популяризацией его творчества занимались выдающиеся литературоведы Д. Е. Факторович и Б. П. Мицкевич. Серьезный пласт исследований наследия И. В. Гёте составляют работы германиста Г. В. Синило. Анализу не только поэтики, философско-этических оснований творчества великого немецкого поэта, но и рецепции в нем библейской поэзии и поэтики посвящены ее статьи и главы монографий [1–7], а также обширные разделы учебного пособия «История немецкой литературы XVIII века» [8]. Особый интерес представляет статья Г. В. Синило «Мастацкі космас гётэўскага “Фаўста” і яго перастварэнне па-беларуску» [9–12], в которой анализируется сам «Фауст» и его белорусский перевод, выполненный В. С. Сёмухой.

Повышенное внимание к наследию И. В. Гёте среди белорусских исследователей отмечается на рубеже XX–XXI вв. Именно в это время появляется ряд публикаций, целью которых становится не просто анализ творчества классика по различным направлениям, а исследование восприятия его идей и произведений в белорусской культуре. Множество работ посвящены сравнению и поиску общих типологических черт в творчестве И. В. Гёте и белорусских писателей – В. С. Короткевича (Е. А. Леонова [13]), Я. Купалы (И. Я. Науменко [14], О. А. Лойко [15], Т. С. Супранкова [16]), М. Танка (А. В. Макарова [17]), Я. Коласа (В. А. Выхото [18; 19], Г. Е. Адамович [20]), А. Мицкевича (А. А. Буров [21]) и др. Важной также представляется статья В. Л. Соколовского «Гётэ ў духоўным жыцці Беларусі» [22], в которой охарактеризованы основные этапы восприятия белорусской культурой наследия немецкого поэта. Однако по-прежнему мало работ, посвященных рецепции творчества И. В. Гёте в белорусском театре или живописи. Вместе с тем особый интерес представляет издание текста оперы «Фауст» А. Г. Радзивилла, кроме прочего содержащее статьи В. Скоробогатова, Н. Соболевой [23]. В них подробно рассматривается процесс создания оперы, либретто к которой написал сам И. В. Гёте, а также особенности ее постановки в белорусском театре. Сравнительному анализу «Фауста» И. В. Гёте, его же либретто и оперы А. Г. Радзивилла посвящена статья Т. С. Супранковой [24], которая в последнее время успешно занимается немецкой фаустианой и ее рецепцией в белорусской культуре (см., например, [25–28]).

Тем не менее до сих пор отсутствует целостное исследование рецепции наследия И. В. Гёте веймарского периода (1775–1832) в белорусской культуре. Именно этот период является наиболее продолжительным, сложным по своим идейно-эстетическим исканиям и важным с точки зрения художественных ценностей, созданных великим писателем. После переезда в Веймар И. В. Гёте переживает очень непростую эволюцию: от переосмысления штюрмерского бунтарства он идет к выработке эстетической программы веймарского классицизма, а затем приходит к художественному универсализму, синтезу различных стилей, в сущности, всего, что наработала к этому времени мировая литература (неслучайно именно И. В. Гёте создает термин *die Welliteratur*). К художественным вершинам творчества И. В. Гёте, немецкой и мировой классики относятся трагедия «Ифигения в Тавриде», лирический цикл «Римские элегии», грандиозный по размаху лирический сборник «Западно-восточный диван», роман-диалогия «Вильгельм Мейстер», многочисленные философские стихотворения и «Фауст», в котором соединяются черты драмы, эпоса, лирики и столь различные стилевые особенности, что он является наиболее яркой репрезентацией гётевского художественного универсализма. Кроме того, в веймарский период И. В. Гёте созданы важные философские, эстетические и естественно-научные работы.

Цель настоящей статьи – выявление основных этапов и стратегий рецепции творчества И. В. Гёте веймарского периода в белорусской культуре. Теоретическая база исследования – концепция диалога культур М. М. Бахтина и В. С. Библера, подход культурно-исторической школы, аксиологический подход. Основные методы исследования – историко-контекстуальный, сравнительно-типологический, контактно-генетический.

### Основная часть

Обращение к творчеству И. В. Гёте в белорусской культуре имеет достаточно длительную историю, каждый из этапов которой обусловлен той или иной социокультурной ситуацией. В. Л. Соколовский



приводит следующую периодизацию освоения наследия веймарского классика белорусской культурой: 1) 1860–1900-е гг.; 2) 1910–40-е гг.; 3) 1945–1965 гг.; 4) 1966 г. – 1990-е гг. [22]. В целом можно согласиться с данной периодизацией, ведь в ее основу положены наиболее значимые события как в истории страны, так и в процессе освоения творчества И. В. Гёте белорусским народом. Однако, по мнению автора статьи, у этой классификации есть несколько недостатков. Во-первых, она заканчивается 1999 г. Это логично, ведь именно в указанном году вышла статья В. Л. Соколовского. Вместе с тем освоение наследия веймарской классики не останавливается и продолжается уже в XXI в. Во-вторых, деление на этапы основано преимущественно на обращении переводчиков к творчеству И. В. Гёте. Классификацию стоило бы дополнить примерами рецепции его наследия в других видах искусства, например театре и живописи.

Во вступительной статье к изданию избранных произведений И. В. Гёте в переводе на белорусский язык [29] из серии «Беларускі кнігазбор» Л. П. Борщевский и П. И. Копанев также выделяют несколько этапов в освоении белорусскими переводчиками творчества И. В. Гёте. Сразу следует подчеркнуть, что речь в ней идет только о литературных переводах, какие-либо факты рецепции идей, сюжетов не упоминаются. Рассмотрим эту периодизацию подробнее: 1) конец 1920-х – 1930-е гг. характеризуются первыми попытками перевода произведений И. В. Гёте белорусскими поэтами (Ю. Гаврук, А. Дудар, Ю. Таубин, Е. И. Боричевский, С. И. Лиходзиевский); 2) 1940–50-е гг. ознаменованы появлением и публикацией перевода поэмы «Рейнеке-Лис», выполненного В. Вольским, а также подготовкой переводов нескольких стихотворений И. В. Гёте Н. А. Арсеньевой; 3) конец 1950-х – 1990-е гг. являются наиболее плодотворным, по мнению авторов, этапом освоения наследия веймарского классика белорусской культурой (итоговый вариант перевода В. С. Сёмухой «Фауста» и «Римских элегий», сборник лирики «Спатканне і ростань» (1981) в переводах О. А. Лойко, выполненный Л. П. Борщевским перевод «Страданий юного Вертера»).

Как и в случае с периодизацией Соколовского, здесь все заканчивается 1999 г. (именно в это время выходит сборник избранных произведений И. В. Гёте). Такое разделение удачно с точки зрения рассмотрения эволюции художественного осмысления переводчиками произведений немецкого поэта, но для настоящего исследования оно представляется недостаточно широким. Именно поэтому, взяв за основу классификацию В. Л. Соколовского и дополнив ее, мы можем выделить следующие основные этапы освоения наследия И. В. Гёте и его рецепции в белорусской культуре: 1) первая треть XIX в.; 2) 1860–1910-е гг.; 3) 1920–30-е гг.; 4) 1940–50-е гг.; 5) 1960–80-е гг.; 6) 1990-е гг.; 7) начало 2000-х гг. – настоящее время. Стоит подчеркнуть, что современный этап до этого момента не рассматривался исследователями, хотя именно в XXI в. с новой силой и творческим переосмыслением белорусская культура обращается к творчеству И. В. Гёте.

*Первый этап* рецепции наследия И. В. Гёте соотносится еще с первой третью XIX в., прежде всего с творчеством А. Мицкевича. Белорусские исследователи не раз отмечали типологические сходства и идейные параллели в произведениях этих двух классиков. Известен факт личного знакомства белорусско-польского и немецкого поэтов. Оно состоялось во время их путешествия с другим уроженцем Беларуси – А. Одынцом, о чем последний подробно рассказал в своих мемуарах. К началу XIX в. относится еще одно важное событие, повлиявшее не только на распространение идей И. В. Гёте в Беларуси, но и на развитие театральной культуры в республике, в первую очередь балетно-оперной традиции. Речь идет о встрече немецкого поэта и уроженца Беларуси А. Г. Радзивилла. Он был первым, кто написал оперу по мотивам «Фауста» (задолго до известного произведения Ш. Гуно). Более того, данное событие примечательно еще и тем, что автором либретто к опере выступил сам И. В. Гёте, ранее отказывавший многим композиторам. Эта встреча стала настолько судьбоносной, что И. В. Гёте написал в своем дневнике 1814 г. следующие строки: «Der Besuch des Fürsten Radziwil erregte gleichfalls eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine genialische, uns glücklich mit fortreisende Komposition zu “Faust” ließ uns nur entfernt Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen»<sup>1</sup> (цит. по [23, с. 5]).

*Второй этап* рецепции творчества немецкого поэта характеризуется значительным влиянием русской культуры. Все обращения к творчеству И. В. Гёте рассматриваются исключительно в рамках знакомства с литературным наследием, дошедшим на белорусские земли в русских переводах. В. Л. Соколовский подчеркивает, что с 1860-х гг. в Беларуси становится возможным приобретение печатных изданий с переводами произведений И. В. Гёте на русский язык (уже в это время белорусская интеллигенция могла соприкоснуться с идеями великого веймарца, хотя и через влияние русской культуры). К данному этапу относятся и первые попытки знакомства белорусских поэтов с произведениями

<sup>1</sup> *Визит князя Радзивилла вызвал тяжело утолимую тоску; его гениальная порывистая композиция к «Фаусту» зародила в нас еще отдаленную надежду на постановку этого необычайного произведения в театре (здесь и далее, если не указано иное, перевод наш. – Е. Ш.).*



И. В. Гёте в оригинале. Так, А. Абухович, прекрасно знавший несколько иностранных языков, читал в оригинале произведения немецких писателей и даже пробовал переводить отрывки из «Фауста» на белорусский язык, однако большая часть поэтического и переводческого наследия А. Абуховича была уничтожена во времена советской власти, поэтому и его перевод «Фауста» не сохранился.

В конце XIX – начале XX в. активную работу по распространению на белорусских землях идей И. В. Гёте проводят различные художественные объединения: театральные, литературные товарищества. Особое значение в этом процессе имеет деятельность Минского общества любителей изящных искусств (с 14 августа 1905 г. – Минское литературно-артистическое общество). Данное объединение состояло из двух основных секций – литературной и драматической. По этому поводу В. Л. Соколовский в книге «Пара станаўлення: вопыт параўнальнага вывучэння беларускай і некаторых класічных зарубешных літаратур» пишет: «Драматычная секцыя рыхтавала пастаноўкі сцэн з опер “Фаўст” і “Вагнер”, арганізоўвала канцэрты, на якіх шмат разоў гучалі песні Ф. Шуберта, Р. Шумана, музыка Л. Бетховена, ары з опер Гуно і Маснэ на словы Гётэ» [30, с. 85–86].

Первое десятилетие XX в. также ознаменовано новыми фактами рецепции творчества И. В. Гёте в белорусской культуре. В это время особый интерес к наследию классика начинают проявлять титаны белорусского национального возрождения рубежа XIX–XX вв. – М. Богданович, Я. Купала, Я. Колас. В поисках своего собственного пути белорусские поэты обращаются к творчеству веймарцев. В нем они не только черпают вдохновение и материалы для переводов, но и находят те образцы общечеловеческого, которые впоследствии перенимают и переосмысливают уже в рамках национальной культуры. В 1967 г. И. Я. Науменко издает книгу «Янка Купала. Духоўны воблік героя», на страницах которой едва ли не впервые звучат идеи о параллелях между поэмами «Адвечная песня», «Сон на кургане» и «Фаустом» И. В. Гёте. Здесь сравниваются образы Мефистофеля и Черного, в которых обнаруживается ряд сходств, сцены «Вальпургиевой ночи» и «На замчышчы». Автор подчеркивает: «Ствараючы свае драматызаваныя паэмы, Купала ішоў ад “высокіх” пачуццяў, ад узораў класічных трагедый, якімі з’яўляюцца, напрыклад, “Гамлет” Шэкспіра і “Фаўст” Гётэ» [14, с. 65]. Вслед за И. Я. Науменко параллели в творчестве Я. Купала и И. В. Гёте анализирует О. А. Лойко, который соглашается с мнением предшественников о том, что в сценах разгула нечистых сил над заснувшим Самим действительно угадывается атмосфера гётевской Вальпургиевой ночи. Упоминает он и о сходстве образов Черного и Мефистофеля. Более того, исследователь идет дальше и проводит жанрово-стилевые параллели между поэмами «Яна і я» и «Герман и Доротея»: «Развіваючы традыцыі пастаралі, паэма стала па сутнасці ў шэраг класічных твораў сусветнай літаратуры, такіх як “Працы і дні” Гесіёда, “Герман і Даратэя” Гётэ» [15, с. 179]. В отечественной науке конца XX – начала XXI в. появляется больше работ, посвященных анализу типологических сходжений между произведениями И. В. Гёте и Я. Коласа. Интерес представляют статьи В. А. Выхото, в которых рассматриваются параллели между поэмой «Новая земля» и произведениями И. В. Гёте. К примеру, анализу подвергаются образы *слова, жарт, натура, хваля*.

Также следует отметить, что второй этап рецепции наследия И. В. Гёте стал одним из самых плодотворных в плане усвоения белорусскими художниками идей, транслируемых в произведениях немецкого гения. Подводя итог, В. Л. Соколовский пишет: «Для адных (інтэлігенцыі) яны [творы] спрыялі выхаванню густаў, пашырэнню даляглядаў, вучылі разумець жыццё, для іншых (пісьменнікаў, дзеячаў культуры) дапамагалі ўваходзіць у шырокі свет новых тэм, жанраў, стылёвых напрамкаў і літаратурных плыняў» [22, с. 33].

*Третий этап* характеризуется появлением первых художественных переводов, которые дошли до наших дней. Л. П. Борщевский и П. И. Копанев первопроходцем в этом деле считают Ю. Гаврука, который опубликовал несколько стихотворений И. В. Гёте в собственном переводе в сборнике «Кветкі з чужых палёў» (1928). Примечательно, что одно из первых произведений, к которому обращается белорусский поэт, – наиболее известное гётевское стихотворение «Ночная песня странника II» («Wandrer’s Nachtlied II», 1776), написанное в самом начале веймарского периода (в белорусском варианте звучит как «Песня падарожнага», в более поздней редакции – «Начная песня вандроўніка»). Позже к нему будут обращаться также Н. А. Арсеньева, О. А. Лойко, Л. П. Борщевский. Это небольшое стихотворение становится предметом изучения многих исследователей. Особый смысл скрывается в финальных строках: *Warte nur, balde / Ruhest du auch*<sup>2</sup> [31, S. 99]. Едва ли речь в них идет об обычном отдыхе. Более вероятно, что И. В. Гёте подразумевает особый покой, успокоение после смерти. Перевод Ю. Гаврука был первым и самым фатальным из всех белорусских переводов. Финальные строки у него звучат очень пессимистично: *Скора сам заначуеш / І не прагнешся* [32, с. 42]. Кроме Ю. Гаврука, в этот период к творчеству И. В. Гёте обращаются Ю. Таубин, А. Дудар, А. А. Зарицкий, Е. И. Боричевский. Важным

<sup>2</sup>Пачакай толькі, хутка / Адпачнеш [супакоішся] ты таксама.



событием данного этапа является попытка А. Дударя перевести «Фауста» на белорусский язык. В 1932 г. в газете «Польмя рэвалюцыі» опубликованы некоторые отрывки, дошедшие и до наших дней. Выбор сцен для перевода во многом был обусловлен политическими и социальными реалиями того времени.

Помимо этого, третий этап освоения наследия И. В. Гёте ознаменован важной датой: в 1932 г. весь мир вспоминал немецкого гения в связи с 100-й годовщиной со дня его смерти. Так, 22 марта 1932 г. состоялось торжественное заседание, участие в котором приняли Институт литературы и искусства АН БССР и белорусские писатели. На нем прозвучал доклад Е. И. Боричевского «Гётэ і ягоны «Фаўст»», в котором была предпринята попытка анализа текста произведения, образов главных героев. Наиболее показательна ограниченность подхода того времени к анализу творчества И. В. Гёте отражена в финальных словах доклада: «У выніку гэтага юбілею мы павінны высветліць, у чым Гётэ вялікі і геніяльны і ў чым выявілася яго класавая абмежаванасць і філістарства, што пралетарыят можа і павінен прыняць у Гётэ і ў чым ад яго адштурхнуцца» [33, с. 153]. Рецепция творчества И. В. Гёте в советский период была в значительной степени обусловлена положением Ф. Энгельса о двойственном, «спорном» характере творчества поэта.

Вместе с тем 1920-е гг. ознаменованы новым этапом интереса к наследию И. В. Гёте белорусских театральных деятелей. В связи с этим важное значение приобретает перевод Ю. Н. Дрейзиным на белорусский язык либретто оперы «Фауст» Ш. Гуно. Безусловно, в либретто к «Фаусту» А. Г. Радзивилла немецкий классик присутствует намного ярче, но сам факт интереса к опере, вдохновленной им, свидетельствует о новом этапе восприятия белорусской театральной культурой мирового наследия. Освоение белорусским театром наследия И. В. Гёте происходило постепенно. Сперва в 1926 г. М. Гаев ставит балет, частью которого становится «Вальпургиева ночь». Развитие балетного и оперного искусства, по мнению историка белорусского театра В. И. Нефёда, было неразрывно связано с обращением к эпизодам из «Фауста». Таким образом, идеи И. В. Гёте могли перерабатываться и воплощаться не только в белорусской литературе, но и в театре, тем самым вдохновляя белорусских деятелей театрального искусства на создание собственных репрезентаций гётевских образов на сцене. В новом театральном сезоне в Первом Белорусском государственном театре (ныне – Национальный академический театр имени Я. Купалы) была представлена опера «Фауст» под руководством В. А. Цветкова и А. П. Бонаича, а в 1927 г. радиоверсия оперы стала доступна широкому кругу слушателей. Это событие настолько прочно вошло в историю белорусского театра, что значимость его не единожды подчеркивалась: «Пастаноўка оперы «Фаўст»... з'явілася прынцыпова важным момантам у развіцці нацыянальнай оперы, стала падзей музыканага жыцця нашай рэспублікі і паказала, што беларускае вакальна-операе мастацтва трывала замацавалася на прафесійнай платформе» [34, с. 53]. В 1928 г. создается еще одна постановка на белорусском языке на сцене Белорусского музыкального техникума под руководством дирижера А. Л. Бессмертного. Е. И. Боричевский продолжает свои исследования уже в русле театрального искусства: в 1932 г. в газете «Мастацтва і рэвалюцыя» (№ 1) выходит его статья «Гётэ і тэатр». Важным аспектом здесь становится обращение не только к И. В. Гёте как автору «Фауста», но и к его деятельности в созданном им Веймарском театре.

*Четвертый этап* является одним из самых коротких и наименее насыщенных событиями. Его начало ознаменовано созданием В. Вольским белорусского перевода «Рейнеке-Лиса». В 1940 г. он выходит отдельным изданием, которое также представляет интерес в силу использования оригинальных иллюстраций В. Каульбаха, преисполненных юмора и написанных в духе произведения. Сам перевод широкой известности не приобрел и позиционировался преимущественно как литература для детей. После 1940 г. он не переиздавался и не был включен в сборники избранных произведений И. В. Гёте, выходившие в Беларуси позднее. В годы Великой Отечественной войны к творчеству И. В. Гёте обращается Н. А. Арсеньева. Она переводит несколько стихотворений, среди которых особенно выделяются «Начная песня вандроўніка», «Лясун», «Марская ціша». Особое внимание творчество поэтессы привлекает с точки зрения некоторых параллелей с идеями немецкого классика, например использования в поэзии символики желтого и голубого цветов. Это одно из наиболее упоминаемых ею сочетаний, в то время как сам И. В. Гёте предлагал считать желтый и синий главными цветами.

В процесс освоения творческого наследия немецкого поэта в годы советской власти, к сожалению, вмешивались и внешние факторы. Репрессии деятелей белорусской культуры, вынужденная эмиграция, жесткие социалистические доктрины в разной степени влияли на рецепцию творчества И. В. Гёте и тормозили вплетение идей веймарского классика в канву национальной культуры и литературы Беларуси. Но было в этот период и несколько значимых дат, празднование которых ознаменовало новый виток интереса к немецкому поэту. Речь идет о 200-летию со дня рождения И. В. Гёте (1949) и 125-летию со дня его смерти (1957). Ю. Гаврук переводит балладу «Erlkönig» и публикует ее под названием «Альховы кароль», что абсолютно точно передает смысл заглавия. В 1950 г. знаковым событием



в театральной жизни Беларуси стала новая постановка на сцене оперы «Фауст». На этот раз к ней приложила руку сама Т. М. Коломийцева – единственная женщина-дирижер в БССР. Режиссером выступил В. М. Шахрай, балетмейстером – К. А. Муллер.

*Пятый этап* предложенной периодизации примечателен переломным моментом: с 1966 г. В. С. Сёмуха начинает публиковать отрывки из «Фауста» в собственном переводе. Десять лет ушло на то, чтобы подготовить первое полноценное издание двух частей, вышедшее в 1976 г. Это событие, по оценкам многих литераторов и исследователей, стало подтверждением зрелости белорусской национальной литературы и ее переводческой школы. Переоценить данный перевод будет сложно. Его значимость для белорусской культуры подчеркивают многие писатели. Редактор перевода А. А. Зарицкий во вступительной статье к изданию пишет: «Геніяльны Гётэ з новай сілай загучаў на беларускай мове. Можна з упэўненасцю сказаць, што беларускі “Фаўст” зойме належнае месца сярод іншых перакладаў на мовы народаў свету» [35, с. 11]. Стоит упомянуть и статью В. С. Короткевича «І наш “Фаўст”» (1978), по своей сути представляющую собой рецензию на перевод В. С. Сёмухи. В ней автор не просто воспеваешь гениальность перевода на белорусский язык, куда более важно отношение самого писателя к И. В. Гёте. И здесь же звучат слова: «Я рызыкну сказаць, што пераклад такой рэчы – адзнака сталасці літаратуры, адзнака таго, што плынь яе нястрымная» [36, с. 165]. Эта статья не просто ода белорусскому переводу «Фауста», а ода белорусскому И. В. Гёте. Как итог всей работы, проделанной В. С. Сёмухой во время перевода «Фауста», звучат следующие слова В. С. Короткевича: «Перакладчык дасягнуў дзіўнага: з намi гаворыць вялікі германец, але адначасова гэта гаворыць беларус, што выказвае думкі Гётэ, як выказваў бы іх ён, але па-беларуску» [36, с. 167].

Е. А. Леонова в статье «Прысутнасць Гётэ ў творах Караткевіча» [13] акцентирует внимание на значительном влиянии немецкого классика на творчество белорусского писателя. При этом речь идет не только о типологических схождениях или параллелях, но и о философском и жанровом влиянии произведений И. В. Гёте на В. С. Короткевича. Например, глава «Чорная імша» из романа «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» сравнивается с «Вальпургиевой ночью» из «Фауста». Более того, одним из эпиграфов к этой главе писатель выбирает строки из «Фауста»: *Там, сярод высокіх гор, / Чвалам прэ вядзьмарскі хор*<sup>3</sup> [37, с. 263]. Вместе с тем в статье анализируется лишь несколько примеров, в то время как факты рецепции идей И. В. Гёте в творчестве белорусского писателя основательно так и не были изучены.

Изобразительное искусство этого периода также проникается идеями И. В. Гёте и его фаустовским духом. К публикации белорусского перевода «Фауста» приурочено создание белорусским художником А. М. Кашкуревичем серии графических иллюстраций, которые в 1984 г. вышли отдельным изданием. Текст к нему написан В. С. Короткевичем и Н. И. Гончаровым и опубликован на трех языках (белорусском, русском и немецком). Всего художник создал 18 иллюстраций (как в свое время и Э. Делакруа, работы которого были по достоинству оценены не только общественностью, но и самим И. В. Гёте). Они разделены на шесть триптихов, каждая сцена сопровождается отрывком из белорусского перевода «Фауста». Иллюстрации выполнены графиком в черно-белых тонах. Цветовое решение в определенном смысле схоже с первыми работами Э. Делакруа. А вот с иллюстрациями к русскому переводу, выполненными А. Г. Трауготом и В. Г. Трауготом, их роднит жанр: первые также выполнены графически, но с большим использованием цвета.

В работах А. М. Кашкуревича нашли отражение идеалы античной красоты, что особенно угадывается в фигурах Фауста, Елены, ангела. Статность, изящество, подтянутость, утонченность – всем этим преисполнены образы героев. В то же время образ Мефистофеля как будто навеян традиционными представлениями о демонических сущностях в христианстве. Если Мефистофель И. В. Гёте (как и В. С. Сёмухи) представляется интересным персонажем, который перетягивает на себя все внимание читателя, то первое чувство, возникающее при взгляде на иллюстрации, – отторжение. Он лысый, толстый, с хитрым выражением лица.

Фауст наиболее часто изображается белорусским графиком. Он притягателен как для художника, так и для зрителя. Более того, А. М. Кашкуревич привносит в образ Фауста одну значительную деталь – большие очки. По замечанию самого художника, он сделал это намеренно, чтобы еще раз подчеркнуть ученость героя. Характерной чертой серии иллюстраций является вкрапление современных реалий в мир «Фауста». В первую очередь речь идет об использовании изображений машин. Яркий пример – «Хор ведзьмаў»: изображая Вальпургиеву ночь, художник в качестве «транспортного средства» ведьмы выбирает обычное колесо машины. Еще одна картина, относящаяся к этому же эпизоду, напоминает изображение свалки: разбитые машины, колеса, бутылки, черепа, а рядом с ними – обнаженные люди.

<sup>3</sup>Перевод В. С. Сёмухи.



Следующий эпизод являет нам Мефистофеля, восседающего на куче доспехов и гильз, сверху виднеется белый флаг. И рядом с этой картиной вторая: Мефистофель в доспехах и на лошади как будто ведет кого-то (людей, войско) вперед, за ним в небе виднеются самолеты. Обе картины демонстрируют некоторое сходство с известнейшей картиной Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830). Расположение фигуры главного героя, флага, общая экспозиция и дух картин – все это наталкивает на мысль о том, что белорусский график намеренно в своей иллюстрации делает отсылку к картине французского художника. Существенная разница в изображении женских фигур может быть прослежена на примере трех персонажей – Елены, Маргариты и ведьмы. Елена – чистый образец античного искусства. Она безлика, но образ ее утончен, хрупок. В Маргарите и вовсе угадываются славянские черты. Возможно, это было сделано намеренно, чтобы придать белорусский национальный колорит образу героини. Ведьма вульгарна и похотлива, это выдают поза и выражение лица. Но вместе с тем очертания ее довольно женственны.

Следовательно, А. М. Кашкуревичу удалось создать образы, отличающиеся от созданных ранее в иллюстрациях к «Фаусту» в различных культурах. Несмотря на простоту линий, его образы наполнены внутренним смыслом, который можно постичь только в тесной связи с белорусским переводом «Фауста». Более того, работа над иллюстрациями так вдохновила художника, что позже некоторые идеи, зародившиеся в синтезе с произведением И. В. Гёте, он воплотил в других работах, например в иллюстрациях к «Хатынской аповесці» А. Адамовича.

Благодаря О. А. Лойко в белорусскую литературу плотно входит лирика И. В. Гёте. К рассматриваемому периоду относится первый сборник переводов «Спатканне і ростань» (1981). На тот момент это было самое обширное издание переводов лирики И. В. Гёте на белорусский язык. Значимость для исследования представляет и вступительная статья самого переводчика. В ней он раскрывает причины своего обращения к наследию И. В. Гёте и результаты, которых стремится достичь, говорит о том, что именно для него поэзия И. В. Гёте – не просто выдающиеся образцы мировой классики, а в первую очередь общечеловеческие и авторские идеи, понимание специфики диалога между Востоком и Западом.

В 1972 г. на белорусской сцене появляется третья трактовка оперы «Фауст», режиссером которой выступил С. А. Штейн, балетмейстером – С. В. Дречин, дирижером – И. С. Абрамис, художником – Е. И. Ждан. Эта интерпретация великого произведения возымела успех среди зрителей и продержалась в репертуаре Большого академического театра оперы и балета до 1990-х гг.

*Шестой этап* – последнее десятилетие XX в. – примечателен не только появлением новых переводов (к примеру, Л. П. Борщевский переводит на белорусский язык «Пакуты маладога Вертэра»), но и значительными событиями в немецко-белорусском культурном диалоге. Немалую роль в этом сыграли наследие И. В. Гёте и его переосмысление в рамках белорусской культуры. Прежде всего отметим издание сразу нескольких сборников белорусских переводов произведений И. В. Гёте в сериях «Скарбы сусветнай літаратуры» (1991), «Школьная бібліятэка» (1993) и «Беларускі кнігазбор» (1999). В них собраны переводы не только лирики, но и драматических произведений. Благодаря набирающей обороты деятельности Института имени И. В. Гёте в Минске начинают проводиться различные мероприятия, особое место среди которых занимает празднование 250-летия со дня рождения немецкого поэта. Эта дата стала знаковой и для научного сообщества Беларуси: в апреле 1999 г. состоялась научно-художественная встреча «Белорусско-немецкие культурные взаимосвязи», второе отделение которой называлось «Гёте и Беларусь». В ходе его работы были заслушаны доклады В. Л. Соколовского, Х. Фрешле, А. И. Мальдиса, А. М. Кашкуревича, которые обобщили опыт освоения гётевского наследия белорусской культурой.

Следует сказать, что 1999 г. стал знаковым и для театральной культуры Беларуси. Именно в этом году на сцене белорусского театра впервые была поставлена опера «Фауст» А. Г. Радзивилла. Либретто, написанное в оригинале самим И. В. Гёте, на белорусский язык перевел В. С. Сёмуха. Но этому предшествовало еще несколько эпизодов в музыкально-театральной жизни Беларуси. Для начала отметим, что белорусский след оперы А. Г. Радзивилла тесно связан с еще одним деятелем нашей истории – С. Манюшко. Именно он после возвращения на родину в 1844 г. опубликовал в виленском музыкальном издательстве Ю. Завадского некоторые номера «Фауста» в своей клавишной редакции. Значительно позже (только в 1995 г.) благодаря деятельности творческого коллектива «Беларуская капэла» в нашей стране появились копии клавира и партитуры «Фауста» 1835 г. (изданы в Берлине). Постановке «Фауста» на сцене Большого академического театра оперы и балета предшествовала и значительная работа А. Б. Корженевской, которая отредактировала изначальную оперу: количество актов выросло до трех, в то время как музыкальная часть была сокращена.

*Финальный этап*, не рассматривавшийся ранее исследователями, приходится на 2000–2020-е гг. В целом этот период характеризуется упадком интереса к творчеству И. В. Гёте среди переводчиков,



но научные исследования (в том числе параллелей с творчеством белорусских писателей) продолжают. В 2004 г. выходит антология переводов О. А. Лойко «Маланкай жагнаныя», в которой собраны переводы лирики И. В. Гёте. Практически все они взяты из предыдущего сборника «Спатканне і рос-тань». О. А. Лойко первым из белорусских переводчиков обращается к «Западно-восточному дивану» И. В. Гёте и подробно анализирует диалог культур Востока и Запада, отраженный в нем. В 2016 г. вы-ходят еще два сборника. Первый из них полностью посвящен И. В. Гёте и становится частью новой серии «Паэты планеты», второй – это антология переводов Л. П. Борщевского «І боль, і прыгажосць...».

Театральная жизнь также обращается к классике: в 2020 г. на сцене Большого театра Беларуси в оче-редной раз состоялась премьера оперы «Фауст» Ш. Гуно в авторской обработке режиссера А. Д. Мо-торной. По ее задумке, действие переносится в Германию 1935–1945 гг. и представляет собой путеше-ствие сквозь эпохи. При этом постановка максимально приближена к современному зрителю: здесь и компьютеры (у самого Фауста), и проекции, которые помогают воссоздать пространство сцены и сде-лать его более интерактивным. Несмотря на то что в 1920-х гг. уже был выполнен перевод либретто на белорусский язык, вся опера исполняется на французском языке с русскими субтитрами. По мнению А. Д. Моторной, опера Ш. Гуно куда более удачно выражает идеи «Фауста», чем это было сделано И. В. Гёте, ведь музыка вечна и понятна без слов. С этим мнением, разумеется, можно поспорить, но сама по себе постановка представляет интерес с точки зрения анализа интерпретации режиссером ос-новных эпизодов «Фауста» и их переплетения с реалиями немецкой истории XX в. Интересно, что за стремлением обогатить внешнюю форму оперы множеством костюмов, декораций и художественных решений идейно-сюжетная составляющая отодвигается на второй план: «Фауст» превращается едва ли не в историю несчастной любви, а главный герой теряет свой страждущий познания характер. Не способствует восприятию и французский язык: для того чтобы понимать все происходящее на сцене, приходится постоянно отвлекаться на субтитры.

Еще одним проектом, позволившим косвенно соприкоснуться с «Фаустом» И. В. Гёте, стал по-каз фильма «Фауст» (1926) Ф. В. Мурнау с живым музыкальным сопровождением группы *Five-storey ensemble*. Музыка к нему написал белорусский композитор О. С. Подгайская.

Однако, несмотря на все достижения, крайне актуальной является необходимость интерпретации собственно гётевского «Фауста» на сцене драматического театра, ведь он написан как драма и не раз ставился в Веймарском театре и на других театральных сценах мира, а также экранизировался (особен-но примечательно прочтение А. Н. Сокурова). Все это еще предстоит сделать белорусскому искусству.

### Заключение

Таким образом, творчество И. В. Гёте постигалось белорусской культурой постепенно, с переры-вами, неравномерно, что практически всегда было обусловлено той или иной социокультурной ситуа-цией. Особый интерес к наследию немецкого классика отмечается в трудные времена, когда внешняя несвобода порождала небывалый всплеск национального самосознания и понимания белорусами цен-ности внутренней свободы и человечности. Веймарский классицизм, воспевавший свободную и пре-красную личность, находит свое отражение в белорусском искусстве и литературе.

Наиболее яркими и плодотворными этапами освоения наследия И. В. Гёте могут считаться рубеж XIX–XX вв. и вторая половина XX в. Впервые в начале XX в. произведения немецкого классика вы-зывают интерес у белорусской интеллигенции не только с точки зрения их художественной ценности. Белорусские писатели начинают переосмысливать сюжеты и идеи И. В. Гёте в своих произведени-ях, в результате чего рождаются шедевры не только национальной, но и мировой литературы (поэмы Я. Коласа и Я. Купалы, статьи М. Богдановича). Памятные даты, которые праздновались в это время, способствовали появлению исследований творчества И. В. Гёте (Е. И. Боричевский), хотя и обуслов-ленных реалиями советского периода. Тем не менее это были первые попытки научного, критического осмысления произведений немецкого поэта, которые позже станут одной из важнейших стратегий ос-воения наследия И. В. Гёте наравне с художественными переводами и осмыслением в рамках театраль-ного искусства.

Вторая половина XX в. является для белорусской культуры важным этапом, который характеризу-ется расцветом национальной культуры. Именно в это время с новой силой активизируется интерес к лирическому и драматическому наследию И. В. Гёте, которое переосмысливается в рамках бело-русской переводческой школы. Впервые по-белорусски в полном объеме звучит «Фауст», создается существенный пласт переводов лирики И. В. Гёте. Обогащение национальной литературы привело к росту интереса в театральной сфере, благодаря чему появляются несколько авторских переосмысле-ний оперы Ш. Гуно «Фауст». Более того, последнее десятилетие XX в. характеризуется наращиванием



межкультурных контактов между Беларусью и Германией, что порождает новые научные исследования, предметом которых становится не только сам И. В. Гёте и его произведения, но их переосмысление белорусскими писателями.

В целом динамику интереса к наследию веймарского классика можно описать циклической моделью. Наблюдаются периоды спада и повышенного интереса, сопровождающегося появлением новых изданий, постановкой научных исследований. Чаще всего этапы возрождения сопряжены с влиянием внешних факторов, способных пробудить национальное самосознание. Однако круг соприкосновения с творчеством И. В. Гёте все еще остается небольшим: многое не переведено (особенно необходимы целостный перевод «Западно-восточного дивана» и освоение по-белорусски «Вильгельма Мейстера»), философско-эстетические и научные труды и вовсе остались за границами осмысления в нашей культуре.

### Библиографические ссылки

1. Синило ГВ. «Ночная песнь странника II» И. В. Гёте в свете жизненных идеалов XVIII века. В: Пахсарьян НТ, редактор. *XVIII век: искусство жить и жизнь искусства*. Москва: МГУ; 2004. с. 355–369.
2. Синило ГВ. Гёте и новое открытие библейской поэзии. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 2019;2:63–92.
3. Синило ГВ. Гёте и новое открытие библейской поэзии. Гёте и Песнь Песней. В: *Лирические книги Библии как архитектурные немецкоязычной поэзии XVIII–XX веков*. Минск: РИВШ; 2019. с. 182–225.
4. Синило ГВ. Символ Вечной Женственности в творчестве И. В. Гёте: истоки и смысл. В: Осокин МЮ, Литвиненко НА, составители. *Tigris philologiae: сборник статей о французской литературе (и не только) к юбилею Натальи Пахсарьян*. Осокин МЮ, редактор. Санкт-Петербург: Алетей; 2021. с. 221–239.
5. Сініла ГВ. «Памры і адрадзіся!»: творчы шлях Ёгана Вольфганга Гётэ. Частка 1. *Роднае слова*. 2000;7:23–28.
6. Сініла ГВ. «Памры і адрадзіся!»: творчы шлях Ёгана Вольфганга Гётэ. Частка 2. *Роднае слова*. 2000;8:25–30.
7. Синило ГВ. Гёте и еврейская Библия. В: *Танах и мировая поэзия*. Минск: Экономпресс; 2009. с. 473–555.
8. Синило ГВ. *История немецкой литературы XVIII века*. Минск: БГУ; 2012. 400 с.
9. Крупкіна (Сініла) ГВ. Мастацкі космас гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску. Частка 1. *Роднае слова*. 2000;7:29–34.
10. Крупкіна (Сініла) ГВ. Мастацкі космас гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску. Частка 2. *Роднае слова*. 2000;8:31–35.
11. Крупкіна (Сініла) ГВ. Мастацкі космас гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску. Частка 3. *Роднае слова*. 2000;9:25–28.
12. Крупкіна (Сініла) ГВ. Мастацкі космас гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску. Частка 4. *Роднае слова*. 2000;10:22–25.
13. Лявонава ЕА. Прысутнасць Гётэ ў творах Караткевіча. *Малодосць*. 2014;7:80–84.
14. Навуменка ІА. *Янка Купала. Духоўны воблік героя*. Бугаёў ДЯ, рэдактар. Мінск: Вышэйшая школа; 1967. 220 с.
15. Лойка АА. *Гісторыя беларускай літаратуры: дакастрычніцкі перыяд. Частка 2*. Мінск: Вышэйшая школа; 1989. 478 с.
16. Супранкова ТС. Тыпалагічныя рысы міфалагізацыі свету ў «Фаўсце» Ё. В. Гётэ і ў творах Я. Купалы. В: Шадурский ВГ, редактор. *Межкультурная коммуникация и профессионально ориентированное обучение иностранным языкам. Материалы II Международной конференции, посвященной 87-летию образования Белорусского государственного университета; 30 октября 2008 г.; Минск, Беларусь*. Минск: Тесей; 2008. с. 219–221.
17. Макарава АВ. «Радасць сустрэчы»: матыў спаткання ў творчасці Ёгана Вольфганга Гётэ, Роберта Бёрна і Максіма Танка. У: Шумчык ФС, рэдактар. *Сёмыя Танкаўскія чытанні: да 95-годдзя Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка; 30 верасня 2009 г.; Мінск, Беларусь*. Мінск: БДПУ; 2010. с. 104–106.
18. Выхота ВА. *Гендарная праблематыка ў паэме Якуба Коласа «Новая зямля» і ў творах Ё. В. Гётэ, Ф. Шылера, Г. Гейнэ*. Мінск: Энцыклапедыкс; 2002. 31 с.
19. Выхота ВА. «Новая зямля» Я. Коласа: тыпалагічнае супастаўленне з паэзіяй Гётэ. *Кантакты і дыялогі*. 1999;7–8: 14–23.
20. Адамовіч ГЯ. «...Канечны вынік мудрасці людской...» у творах І. В. Гётэ («Кароль Лесавік», «Фаўст») і Якуба Коласа («Сымон-музыка»). У: Камароўская ЗМ, Зайцава ГП, складальнікі. *Каласавіны. Якуб Колас і яго сучаснікі: да вывучэння беларускіх і ініцыяцыянальных літаратурных і культурных узаемасувязей. Матэрыялы XXIV навуковай канферэнцыі, прысвечанай 50-годдзю з дня адкрыцця Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа*. Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ; 2010. с. 121–128.
21. Бураў АА. «Фаўст» Ё. В. Гётэ і «Дзяды» А. Міцкевіча: спроба параўнальнага аналізу. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины*. 2008;6(1):41–46.
22. Сакалоўскі УЛ. Гётэ ў духоўным жыцці Беларусі. В: Соловьева Л, редактор. *Wie geht's? Almanach der Belorussischen Gesellschaft der Deutschen «Wiedergeburt»*. Minsk: Gesellschaft der Deutschen «Wiedergeburt»; 1999. с. 32–37.
23. Трусавая А, Разанавая Г, рэдактары. *Фаўст: опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ*. Мінск: Тэхналогія; 1999. 70 с.
24. Супранкова Т. «Фауст» И. В. Гёте и А. Г. Радзивилла: поэтика и проблематика музыкальной адаптации. *Питання літаратуразнаўства*. 2018;97:118–133.
25. Suprankova T. The Belarusian Faust-concept on the crossroads of epochs and cultures. In: Ratianni I, editor. *Romanticism in literature. On the cross-road of epochs and cultures*. Beau Bassin: Scholars Press; 2018. p. 479–501.
26. Супранкова Т. Фаўсціянскія матывы ў творчасці Максіма Гарэцкага. *Польмя*. 2018;5:127–135.
27. Супранкова ТС. Фаўсціянская парадыгма ў міжкультурным дыялогу: ад міфалагемы да філасофемы. В: Уланович ОИ, редактор. *Гуманитарные технологии в образовании и социосфере*. Минск: Издательский центр БГУ; 2016. с. 236–244.



28. Супранкова ТС. Фаўсціяна ў беларускім рамантычным дыскурсе. В: Усовская ЭА, редактор. *Национальные культуры в межкультурной коммуникации. Часть 2. Национальные формы художественной культуры в процессе межкультурного взаимодействия*. Минск: Колорград; 2016. с. 403–410.
29. Гётэ ЁВ. *Выбраныя творы*. Лойка А, Сёмуха В, Баршчэўскі Л, Гаўрук Ю, Таўбін Ю, перакладчыкі. Мінск: Беларускі кнігазбор; 1999. 635 с.
30. Сакалоўскі УЛ. *Пара станаўлення: вопыт параўнальнага вывучэння беларускай і некаторых класічных зарубажных літаратур*. Мінск: Навука і тэхніка; 1986. 190 с.
31. Goethe JW. *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung; 1827. 523 S.
32. Гаўрук Ю. *Кветкі з чужых палёў*. Мінск: Маладняк; 1928. 107 с.
33. Барычэўскі Я. Гётэ і ягоны «Фаўст». *Польмя рэвалюцыі*. 1935;10:136–153.
34. Мдывані ТГ, рэдактар. *Музычны тэатр Беларусі, 1917–1959*. Мінск: Навука і тэхніка; 1993. 430 с.
35. Гётэ ЁВ. *Фаўст*. Сёмуха В, перакладчык. Мінск: Мастацкая літаратура; 1976. 430 с.
36. Караткевіч УС. *І наш «Фаўст»*. *Маладосць*. 1978;5:163–169.
37. Караткевіч УС. *Хрыстос прыязмліўся ў Гародні*. Мінск: Беллітфонд; 2000. 491 с.

## References

1. Sinilo GV. [«Wandrer's Nachtlied II» by J. W. Goethe in the light of the life ideals of the 18<sup>th</sup> century]. In: Pakhsar'yan NT, editor. *XVIII vek: iskusstva zhit' i zhizn' iskusstva* [The 18<sup>th</sup> century: the art of living and the life of art]. Moscow: Lomonosov Moscow State University; 2004. p. 355–369. Russian.
2. Sinilo GV. Goethe and a new discovery of Biblical poetry. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*. 2019;2: 63–92. Russian.
3. Sinilo GV. [Goethe and a new discovery of Biblical poetry. Goethe and The Song of Songs]. In: *Liricheskie knigi Biblii kak arkhitektsty nemetskoyazychnoi poezii XVIII–XX vekov* [The lyrical books of the Bible as archetexts of German-language poetry of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Minsk: National Institute for Higher Education; 2019. p. 182–225. Russian.
4. Sinilo GV. [Symbol of Eternal Femininity in the work of J. W. Goethe: origins and meaning]. In: Osokin MYu, Litvinenko NA, compilers. *Tigris philologiae: sbornik statei o frantsuzskoi literature (i ne tol'ko) k yubileyu Natal'i Pakhsar'yan* [Tigris philologiae: a collection of articles about French literature (and not only) for the anniversary of Natalia Pakhsaryan]. Osokin MYu, editor. Saint Petersburg: Aleteiya; 2021. p. 221–239. Russian.
5. Sinila GV. [«Die and be reborn!»: the creative path of Johann Wolfgang Goethe. Part 1]. *Rodnae slova*. 2000;7:23–28. Belarusian.
6. Sinila GV. [«Die and be reborn!»: the creative path of Johann Wolfgang Goethe. Part 2]. *Rodnae slova*. 2000;8:25–30. Belarusian.
7. Sinilo GV. [Goethe and the Hebrew Bible]. In: *Tanakh i mirovaya poeziya* [Tanakh and world poetry]. Minsk: Ekonompress; 2009. p. 473–555. Russian.
8. Sinilo GV. *Istoriya nemetskoi literatury XVIII veka* [History of German literature of the 18<sup>th</sup> century]. Minsk: Belarusian State University; 2012. 400 p. Russian.
9. Krupkina (Sinila) GV. [The artistic space of Goethe's «Faust» and its recreation in Belarusian. Part 1]. *Rodnae slova*. 2000;7: 29–34. Belarusian.
10. Krupkina (Sinila) GV. [The artistic space of Goethe's «Faust» and its recreation in Belarusian. Part 2]. *Rodnae slova*. 2000;8: 31–35. Belarusian.
11. Krupkina (Sinila) GV. [The artistic space of Goethe's «Faust» and its recreation in Belarusian. Part 3]. *Rodnae slova*. 2000;9: 25–28. Belarusian.
12. Krupkina (Sinila) GV. [The artistic space of Goethe's «Faust» and its recreation in Belarusian. Part 4]. *Rodnae slova*. 2000; 10:22–25. Belarusian.
13. Ljavanava EA. [The presence of Goethe in Karatkevich's works]. *Maladosc'*. 2014;7:80–84. Belarusian.
14. Navumenka IJa. *Janka Kupala. Duhowny voblik geroja* [Yanka Kupala. Spiritual appearance of the hero]. Bugajow DJa, editor. Minsk: Vyshhejskaja shkola; 1967. 220 p. Belarusian.
15. Lojka AA. *Gistorija belaruskaj literatury: dakastrychnicki peryjad. Chastka 2* [The history of Belarusian literature: the pre-October period. Part 2]. Minsk: Vyshhejskaja shkola; 1989. 478 p. Belarusian.
16. Suprankova TS. [Typological features of the mythologisation of the world in J. W. Goethe's «Faust» and in the works of Ya. Kupala]. In: Shadurskii VG, editor. *Mezhkul'turnaya komunikatsiya i professional'no orientirovannoe obuchenie inostrannym yazykam. Materialy II Mezhdunarodnoi konferentsii, posvyashchennoi 87-letiyu obrazovaniya Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta; 30 oktyabrya 2008 g.; Minsk, Belarus'* [Intercultural communication and professionally oriented teaching of foreign languages. Materials of the 2<sup>nd</sup> International conference dedicated to the 87<sup>th</sup> anniversary of the Belarusian State University; 2008 October 30; Minsk, Belarus]. Minsk: Tesei; 2008. p. 219–221. Belarusian.
17. Makarava AV. [«The joy of meeting»: the motive of a date in the works of Johann Wolfgang Goethe, Robert Burns and Maxim Tank]. In: Shumchik FS, editor. *Sjomyja Tankawskija chytanni: da 95-goddzja Belaruskaga dzjarzhawnaga pedagogichnaga wniversiteta imja M. Tanki; 30 verasnja 2009 g.; Minsk, Belarus'* [The 7<sup>th</sup> Tank readings: on the 95<sup>th</sup> anniversary of the Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank; 2009 September 30; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank; 2010. p. 104–106. Belarusian.
18. Vyhota VA. *Gendjernaja prablematyka w pajeme Jakuba Kolasa «Novaya zjamlja» i w tvorah Jo. V. Gjojte, F. Shylera, G. Gejnje* [Gender issues in the poem «Novaya zyamlya» by Yakub Kolas and in the works of J. W. Goethe, F. Schiller, H. Heine]. Minsk: Jencyklapedyks; 2002. 31 p. Belarusian.
19. Vyhota VA. [«Novaya zyamlya» by Ya. Kolas: a typological comparison with Goethe's poetry]. *Kantakty i dyjalogi*. 1999; 7–8:14–23. Belarusian.
20. Adamovich GJa. [«...The end result of human wisdom...» in the works of J. W. Goethe («Erlkönig», «Faust») and Yakub Kolas («Simon-musician»)]. In: Kamarowskaja ZM, Zajcava GI, compilers. *Kalasaviny. Jakub Kolas i jago suchasniki: da vyvuchjenja*



belaruskih i inshanacyjanal'nyh litaraturnyh i kul'turnyh uzaemasuvjazej. *Matjeryjaly XXIV navukovaj kanferjencyi, prysvechanej 50-goddzju z dnja adkryccea Dzjarzhawnaga litaraturna-memaryjal'naga muzeja Jakuba Kolasa* [Kolosoviny. Yakub Kolas and his contemporaries: towards the study of Belarusian and foreign literary and cultural interrelations. Materials of the 24<sup>th</sup> scientific conference dedicated to the 50<sup>th</sup> anniversary of the opening of the State Literary and Memorial Museum of Yakub Kolas]. Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University; 2010. p. 121–128. Belarusian.

21. Buraw AA. [«Faust» by J. W. Goethe and «Dzjady» by A. Mickiewicz: an attempt at comparative analysis]. *Izvestiya Gomel'skogo gosudarstvennogo universiteta imeni F. Skoriny*. 2008;6(1):41–46. Belarusian.

22. Sakalowski UL. [Goethe in the spiritual life of Belarus]. In: Solov'eva L, editor. *Wie geht's? Almanach der Belorussischen Gesellschaft der Deutschen «Wiedergeburt»*. Minsk: Gesellschaft der Deutschen «Wiedergeburt»; 1999. p. 32–37. Belarusian.

23. Trusava A, Razanova G, editors. *Fawst: opera A. G. Radzivila na libretje Jo. V. Gjotje* [Faust: opera by A. G. Radziwill to a libretto by J. W. Goethe]. Minsk: Tjehnologija; 1999. 70 p. Belarusian.

24. Suprankova T. [«Faust» by J. W. Goethe and A. G. Radziwill: poetics and problems of musical adaptation]. *Pytannja literaturoznavstva*. 2018;97:118–133. Russian.

25. Suprankova T. The Belarusian Faust-concept on the crossroads of epochs and cultures. In: Ratiani I, editor. *Romanticism in literature. On the cross-road of époques and cultures*. Beau Bassin: Scholars Press; 2018. p. 479–501.

26. Suprankova T. Motives of Faust-concept in the works of Maksim Harecki. *Polymja*. 2018;5:127–135. Belarusian.

27. Suprankova TS. [The Faustian paradigm in intercultural dialogue: from mythologeme to philosopheme]. In: Ulanovich OI, editor. *Gumanitarne tehnologii v obrazovanii i sotsiosfere* [Humanitarian technologies in education and the sociosphere]. Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University; 2016. c. 236–244. Belarusian.

28. Suprankova TS. [Faustiana in the Belarusian romantic discourse]. In: Usovskaya EA, editor. *Natsional'nye kul'tury v mezhkul'turnoi komunikatsii. Chast' 2. Natsional'nye formy khudozhestvennoi kul'tury v protsesse mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [National cultures in intercultural communication. Part 2. National forms of artistic culture in the process of intercultural interaction]. Minsk: Kolorgrad; 2016. p. 403–410. Belarusian.

29. Goethe JW. *Izbranyja tvory* [Selected works]. Lojka A, Sjomuha V, Barshchjewski L, Gawruk Ju, Tawbin Ju, translators. Minsk: Belaruski knigazbor; 1999. 635 p. Belarusian.

30. Sakalowski UL. *Para stanawlennja: vopyt parawnal'naga vyyuchjennja belaruskaj i nekatoryh klasichnyh zarubezhnyh litatur* [The time of formation: the experience of comparative study of Belarusian and some classical foreign literature]. Minsk: Navuka i tjehnika; 1986. 190 p. Belarusian.

31. Goethe JW. *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung; 1827. 523 S.

32. Gawruk Ju. *Kvetki z chuzhyh paljow* [Flowers from other fields]. Minsk: Maladnjak; 1928. 107 p. Belarusian.

33. Barychjewski Ja. [Goethe and his «Faust»]. *Polymja rjevaljucyi*. 1935;10:136–153. Belarusian.

34. Mdyvani TG, editor. *Muzychny tjeatr Belarusi, 1917–1959* [Musical theater of Belarus, 1917–1959]. Minsk: Navuka i tjehnika; 1993. 430 p. Belarusian.

35. Goethe JW. *Fawst* [Faust]. Sjomuha V, translator. Minsk: Mastackaja litaratura; 1976. 430 p. Belarusian.

36. Karatkevich US. [And our «Faust»]. *Maladosc'*. 1978;5:163–169. Belarusian.

37. Karatkevich US. *Hrystos pryzjamliwsja w Garodni* [Christ landed in Garodnya]. Minsk: Bellifond; 2000. 491 p. Belarusian.

Статья поступила в редколлегию 08.07.2021.  
Received by editorial board 08.07.2021.



УДК 316.722

## СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН ФОРМИРОВАНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТИПА КУЛЬТУРЫ В БЕЛАРУСИ

Э. А. УСОВСКАЯ<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются исторические, социальные, экономические условия формирования постмодернистского типа культуры в Беларуси, выявляются его границы и специфика. В качестве ключевой особенности эксплицируется национальный контекст постмодернистской культуры, суть которого репрезентирована в процессах генезиса и развития национального суверенитета, решения вопросов реставрации исторической памяти и идентичности. Отмечается актуальность постмодернизма как интеллектуального и художественного дискурса в деконструкции, осмыслении культурного прошлого и настоящего Беларуси. Представлен анализ исторических событий, в рамках которых были генерированы постмодерн и постмодернизм в республике.

**Ключевые слова:** постмодернистский тип культуры; Беларусь; исторические контексты; социальные контексты; суверенитет; национальный контекст; постмодернизм.

## SOCIAL AND HISTORICAL BACKGROUND OF POSTMODERN CULTURE TYPE IN BELARUS

E. A. USOVSKAYA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The historical, social, economic contexts of the formation of the postmodern type of culture in Belarus are considered, its boundaries and specificity are identified. As a key feature, the national context of postmodern culture is explicated, the essence of which is represented in the processes of genesis and development of national sovereignty, solving issues of restoration of historical memory and identity. The relevance of postmodernism as an intellectual and artistic discourse in deconstruction, comprehension of the cultural past and present of Belarus is noted. The analysis of historical events, within the framework of which postmodernity and postmodernism were generated in Belarus, is presented.

**Keywords:** postmodern type of culture; Belarus; historical contexts; social contexts; sovereignty; national context; postmodernism.

### Введение

Культура постмодерна по-прежнему является актуальной научной проблемой. Ее установки и характеристики во многом предопределили культуру XXI в. Понимание многообразия этнического, национально-культурного ландшафта, соблюдение прав и свобод личности, непринятие тоталитарных

#### Образец цитирования:

Усовская ЭА. Социально-исторический фон формирования постмодернистского типа культуры в Беларуси. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:68–74.

#### For citation:

Usovskaya EA. Social and historical background of postmodern culture type in Belarus. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:68–74. Russian.

#### Автор:

Элина Аркадьевна Усовская – кандидат культурологии, доцент; доцент кафедры культурологии, заместитель декана по учебной работе и международной деятельности факультета социокультурных коммуникаций.

#### Author:

Elina A. Usovskaya, PhD (cultural studies), docent; associate professor at the department of cultural studies and deputy dean for academic affairs and international affairs, faculty of social and cultural communications.

[elina-rain@mail.ru](mailto:elina-rain@mail.ru)





социально-политических форм жизни стали одними из основополагающих принципов мироустройства в настоящий момент. Формируясь одновременно с постиндустриальным информационным типом общества, постмодерн инкорпорировал многие его содержательные стороны – приоритет знаний, информации, услуг, благ, тенденцию к виртуализации реальности, феномен массовизации культуры и сознания личности, а также другие аспекты.

Ряд концептов и реалий культуры постмодерна были подвергнуты критике и пересмотру еще со стороны постмодернизма как направления интеллектуально-художественной рефлексии 1960–90-х гг. В настоящее время процесс деконструкции продолжается в виде отказа от некоторых «радикальных» версий философско-антропологической мысли постструктурализма или, наоборот, в форме критики постмодерна и постмодернизма за недостаточно всестороннее развенчание модерна.

Особое место в культурных исследованиях постмодерна занимают вопросы о его национальных контекстах. Для многих государств и культур постмодерн и постмодернистская рефлексия послужили, возможно, определенной основой для формирования собственных парадигм развития в условиях независимости и постколониализма. Белорусская культура задействовала некоторые идеи и ценности постмодерна и постмодернизма, интерпретировав их по-своему.

### **Временные и содержательные границы постмодернистской культуры в Беларуси**

Временем появления постмодернистского типа культуры в Беларуси можно считать период второй половины 1980-х гг. Вопрос о сроках его завершения остается открытым. По мнению автора статьи, как более или менее самостоятельное явление постмодерн и постмодернизм продолжали существовать до начала 2000-х гг. Вероятна и другая трактовка верхней хронологической границы – середина 1990-х гг.

Определение временных рамок культуры постмодерна и постмодернизма в Беларуси осложняется их диффузным характером в целом, а также отличиями проявления в национальных формах культуры, особенно постсоциалистических и постсоветских, связанными с историко-политическими, мировоззренческими изменениями на рубеже XX–XXI вв. Эти трансформации для Беларуси оказались многовекторными, системными, обладали достаточно ярким (во всяком случае, в первое десятилетие своего генезиса) национальным характером.

Можно сказать, что белорусская культура застала последнюю фазу постмодернизма как интеллектуального и художественного явления и вошла в постмодерн как эквивалент постиндустриального информационного общества и культуры достаточно поздно. По этой причине, с одной стороны, перед социумом, интеллектуальным сообществом, массовой и популярной формами культуры стояли задачи усвоения, осмысления и переработки культурологической, философско-антропологической и научной мысли в целом, а также художественных моделей и практик. С другой стороны, республика нуждалась в системных экономических изменениях: радикальной постиндустриализации (возможно, одновременной индустриализации и постиндустриализации), информатизации, социальной реструктуризации, деидеологизации с последующим поиском новых идей, целей духовного развития, национальной идеи. Собственно, все сферы жизни человека и социума переживали по своей сути радикальные изменения.

В связи с этим автору представляется, что постмодерн и постмодернизм в реалиях второй половины 1980-х гг. и 1990-х гг. выполняли общие задачи, а критический характер белорусской версии постмодернизма, скорее, был направлен не на « пороки » общества постмодерна, а на его, скажем, недостаточно выраженное содержание и реализацию – медленные темпы социально-экономического развития, возвращение к советской культурной конфигурации, нивелированию национального контента. По этой причине постмодерн и постмодернизм в белорусской культуре фактически срачивались.

### **Контексты формирования постмодернистской культуры в Беларуси**

Национальный контекст постмодернистской культуры в Беларуси был во многом обусловлен процессами десовиетизации и ростом национального самосознания. Именно этот социально-культурный аспект стал основой для появления и развития постмодернистского интеллектуального концепта, который был неразрывно связан с общей ситуацией социально-мировоззренческой и экономической деградации советского общества и культуры, наличием альтернативных форм мировоззрения, антикоммунистическим движением, а впоследствии критикой постсоветского типа развития Беларуси. Оказавшись краткосрочной, постмодернистская мировоззренческая парадигма не утратила своего значения и приобрела характер «блуждающей», актуальной для Беларуси и в настоящее время.



Середина 1980-х гг. как культурный локус коренных изменений отсылала к относительной либерализации советского общества 1960-х гг. Однако смыслы культурных поворотов этого периода и последующих десятилетий не стали основой для развития белорусской советской культуры. В то же время в некоторой мере они были инкорпорированы в культуру середины 1980-х гг. и культуру 1990-х гг. и составили определенный пласт постмодернистской культуры белорусского интеллектуального прочтения.

Экономическая ситуация, в которой оказались СССР и БССР к середине 1980-х гг., была вызвана рядом внутренних и внешних факторов, в числе которых следует отметить падение цен на нефть, выделение денежных ресурсов на гонку вооружений, неудачи реформирования колхозно-совхозной системы, административно-командное управление всеми отраслями экономики. Все это, как отмечает В. Ф. Голубев, привело к «скарачэнню вытворчасці ўласнай прадукцыі», а «...немагчымасць купляць неабходнае за мяжой прывяла да таго, што з продажу сталі знікаць тавары першай неабходнасці (пральны парашок, алей, прадукты харчавання і спажывання). Для простых людзей менавіта гэта стала асноўным паказчыкам крызісу савецкай палітычнай і эканамічнай мадэлі» [1, с. 71].

Период экономической стагнации и кризиса в СССР завершился перестройкой, которая, несмотря на предпринятые реформы, не смогла улучшить ситуацию и только ускорила процессы закономерной социально-экономической, политической, идеологической деструкции, приведшей в конечном итоге к распаду СССР.

Существенно усложнила социально-экономическое положение республики авария на Чернобыльской АЭС в апреле 1986 г. Радиоактивные осадки охватили многие государства. Однако наибольшее их количество (по оценкам специалистов, около 70 %) выпало на территорию Беларуси. По данным национального доклада Министерства по чрезвычайным ситуациям Республики Беларусь, «загрязнение территории Беларуси свыше 37 кБк/м<sup>2</sup> по цезию-137 составило 23 % от всей площади республики. Эта величина для Украины составляет 5 %, России – только 0,6 %, что свидетельствует о намного более сложных и тяжелых последствиях чернобыльской катастрофы для Беларуси по сравнению с Россией и Украиной» [2, с. 5].

Помимо вынужденного переселения людей с загрязненных территорий и экономических потерь, одной из наиболее существенных оказалась проблема здоровья населения, пролонгированная на многие годы: радиационное воздействие на республику не имело и не имеет аналогов ни по своему характеру, ни по масштабам, усугубление радиационных эффектов сопровождалось «разнообразными факторами социального, психологического и антропогенного происхождения» [2, с. 33]. Беларусь оказалась фактически один на один с проблемой ликвидации последствий аварии на Чернобыльской АЭС: из общесоюзного бюджета республика денежных средств так и не получила (по официальным подсчетам, требовалось не менее 235 млрд долл.) [1, с. 77].

Техногенная катастрофа и ее последствия обнажили те проблемы, которые свидетельствовали о глубинных кризисных явлениях советского типа общества и указывали на необходимость его системного изменения или, скорее, поиска новых содержательных форм и путей суверенного национального развития. По этой причине трагедия вызвала к жизни целое общественное движение – «Чарнобыльскі шлях», сущность и задачи которого выходили далеко за пределы собственно экологических или экономических вопросов. Первая акция, получившая название «Гадзіна смутку і маўчання», состоялась в апреле 1989 г., а масштабное шествие – 30 сентября. Впоследствии «Чарнобыльскі шлях» стал своего рода маркером общественных отношений, проблем национального развития, сознания и идентичности постчернобыльской и постсоветской реальности.

Среди факторов, оказавших влияние на характер белорусской версии постмодерна и постмодернизма, следует отметить и так называемый фактор фронта, который сыграл важную роль в формировании оппозиционных культурно-когнитивных моделей, созвучных ей. Имеется в виду интеллектуально-географическая близость БССР к европейскому культурному контексту. Советская система в Литве, Латвии, тем более социализм в Польше отличались вариативностью, возможно, отсутствием той жесткости, которая была присуща другим бывшим республикам СССР и странам соцлагеря. В любом случае они находились в более тесном контакте с мировым и европейским гражданским обществом. Это способствовало проникновению через железный занавес новейших художественных, литературно-философских, в том числе постмодернистских, течений. Их экстраполяция в поле белорусской культуры позволила определенной части общества критически воспринимать советскую догматику и реалии социалистического образа жизни.

В 1983 г. Европейский парламент принял резолюцию по так называемому вопросу прибалтийских государств, в которой осуждался факт аннексии как несоответствующий международному праву и обязательствам СССР по двусторонним договорам со странами Прибалтики и подчеркивалось международное непризнание аннексии. Этот документ сыграл значительную роль в развитии национальных



движений в Литве и Латвии. Деятельность и установки польского объединения независимых профсоюзов «Солидарность», литовской общественно-политической организации «Саюдис» во многом пересекались с таковыми белорусского национального возрождения и выражали общие социально-мировоззренческие паттерны.

Интеллектуальная мысль Беларуси второй половины 1980-х гг., с одной стороны, отражала общий фон либерализации, политики нового мышления и гласности М. Горбачева, с другой – была направлена на критику советской идеологии, культуры, которые рассматривались чаще всего как аналог массовой культуры и нередко как оппозиция формам национальной культуры. Социалистическая идеология всегда существовала параллельно с альтернативными формами мышления и культуры, диссидентским интеллектуальным «брожением», процессами формирования антикоммунистической оппозиции, так называемым непослушным искусством, культурой андеграунда в целом.

Ни постановления пленумов коммунистической партии и съездов, казавшихся достаточно радикальными для того времени, ни общий процесс демократизации не смогли бы стать реальностью без внутренней духовной работы «новой» молодежи, интеллигенции. «Вострае адчуванне “зрушанасці” гісторыі было выклікана не столькі зменай палітычнага курсу краіны на ўзроўні партыйных пленумаў, колькі шквалам аблічальна-выкрывальніцкай публіцыстыкі, што ўзняла на штандары словы “дэмакратыя”, “перабудова”, “галоснасць”»<sup>1</sup>.

Собственно, сама духовная атмосфера того времени свидетельствовала о существовании мировоззренческой и социальной аномии в СССР и БССР. В данном случае в Беларуси она не приобрела типично мертоновского измерения, однако в определенной степени соответствовала ситуации, «когда система культурных ценностей превозносит, фактически превыше всего, определенные символы успеха, общие для населения в целом, в то время как социальная структура общества жестко ограничивает или полностью устраняет доступ к апробированным средствам овладения этими символами для большей части того же самого населения» [3, с. 309]. Можно сказать, что белорусское общество переживало системную девальвацию советских ценностей: возникшие иные духовные и социальные потребности вступали в конфликт с уже фактически неработающими социалистическими нормами.

Рельефнее всего это просматривалось в молодежной среде, которая как никогда была подвержена процессам гетерогенности, являлась образчиком социального расслоения и, как правило, представляла собой альтернативу модели строителя коммунизма. Интересы и потребности молодого поколения чаще всего не соответствовали запросам их родителей: инкультурационный разрыв был очевиден. Своего рода зеркальным отражением таких проблем (социальных, экзистенциальных, мировоззренческих, личностных, межпоколенческих и др.) стала культовая работа белорусского кинорежиссера В. Рыбарева «Меня зовут Арлекино».

Вторая половина 1980-х гг. – время создания в БССР общественных и политических объединений, художественных образований, цели и деятельность которых были связаны с поиском альтернатив советскому строю. В целом их установки и активность основывались на идеях национального возрождения, отсюда огромный интерес к истории и культуре рубежа XIX–XX вв., белорусскому ренессансу, глубинным пластам белорусской культуры, корням, уходящим в белорусскую древность, временам формирования и развития Великого княжества Литовского. Литературные и художественные объединения «Узгорак», «Паходня», «Світанак», «Тутэйшыя», «Талака», общественное движение «Белорусский народный фронт “Возрождение”», а затем политическая партия «Белорусский народный фронт», по сути, иллюстрировали необходимость культурно-исторических, духовных изменений, неразрывно связанных с демократизацией общества и выбором национального пути развития. В основном деятельность названных творческих и общественно-политических групп была направлена на реставрацию культурно-национальной памяти и языка, возрождение национальных традиций. Однако их неформальный характер, контркультурный по сути, репрезентировал размывание корпоративной системы советской партийной номенклатуры и формирование гражданского общества, являлся одним из звеньев в цепочке причин и событий, приведших к выбору независимости и суверенитета БССР.

Следует отметить, что культурфилософская критическая рефлексия чаще всего осуществлялась в научных, литературно-художественных кругах, что свидетельствовало о преемственности национального движения этого периода и национально-культурного возрождения рубежа XIX–XX вв., а также о важности, вневременности исторического и литературно-эстетического дискурсов. В то же время она являлась неотъемлемой частью общего процесса формирования антикоммунистической оппозиции: так называемое политическое вряд ли можно было отграничить от национального. Характерным свидетельством этого стал «Ліст 28-мі» (1986), подписанный известными историками, писателями, актерами

<sup>1</sup>Кісліцына Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадэгмы [Электронны рэсурс]. URL: <https://belcollegium.by/ganna-kislitsyna-novaya-litaraturnaya-situacyya-lekcyi-4-6> (дата звароту: 01.07.2021).



и художниками (В. Быков, Р. Бородулин, В. Витка, В. Конан, С. Станюта и др.) и адресованный М. Горбачеву. В нем были отражены, пожалуй, самые большие вопросы для нации: «Мы переживаем сложный период в истории белорусского народа, когда требуются решительные действия по спасению (именно спасению, ибо отдельные меры поверхностно-косметического характера положения не исправят) родного языка, родной культуры, а следовательно, белорусского народа от духовного вымирания» [4, с. 257]. Действительно, в отличие от большинства советских республик, для которых языковая проблема не стояла так остро, Беларусь столкнулась с явлением русификации и вытеснением национального языка на периферию.

Можно сказать, что в центре интеллектуально-философских и политических дискуссий большинства создававшихся в это время объединений оказались следующие значимые проблемы: ассимиляционные процессы белорусской культуры и национальной идентичности, языка; историческое прошлое; пути развития белорусского общества [5, р. 104–105]. Представители каждого из объединений обладали собственным видением ситуации и способов решения указанных проблем. Для многих философской основой становились структуралистские, постфрейдистские, постструктуралистские, в целом практически неизвестные и открываемые заново так называемые западные идеи и концепции, созвучные общей парадигме эмансипации и эгалитаризации личности и общества, а также собственные национально-духовные смыслы.

Особую роль в движении за возрождение историко-культурной памяти, языка, национальных традиций сыграло товарищество «Талака», которое с 1985 по 1989 г. являлось самым активным и влиятельным независимым молодежным объединением. Его деятельность включала и участие в археологических раскопках Верхнего города и Троицкого предместья (Минск), и возрождение памятных исторических мест, политические акции-митинги, в том числе в Куропатах.

Еще одним историко-культурным объединением, деятельность которого была связана с исследованием белорусской традиционной культуры, языка, реставрацией национальной памяти, возвращением в лоно белорусской культуры великих имен ее представителей, стало гродненское товарищество «Паходня» (1986), филиалы которого открывались в разных городах Беларуси. Синтез антикоммунистического движения с национально-культурным возрождением воплотился в программе и действиях историко-просветительского товарищества памяти жертв сталинизма «Мартыралог Беларусі» (1988).

Интеллектуальный критический поиск стал основой и для широкого круга молодых литераторов, создавших в 1986 г. объединение «Тутэйшыя», название которого отсылало как минимум к двум важнейшим коннотациям белорусской национально-культурной идентичности – отрицательной и положительной. Первая коннотация обращалась к пьесе-трагикомедии Я. Купалы «Тутэйшыя» и служила своего рода призывом к преодолению национальной разобщенности в ее «местечковой», сельской репрезентации, препятствующей целостности нации и национального самосознания. Вторая коннотация подчеркивала отличительность белорусов от поляков и русских, возможно стремясь снять устоявшийся и принявший форму архетипичного концепт «паміж».

В художественном пространстве появились и первые ростки арт-институций в форме галерейного движения. Творчество художников группы «Немига-17», деятельность галерей «Брама», «Пагоня», «Шестая линия», «Верхний город», «Жильбел», а также других столичных и нестоличных объединений свидетельствовали о слиянии или сочетании «классических» и андеграундных, трансавангардных, сюрреалистических, экспрессионистских и иных направлений. Однако гораздо важнее было то, что через художественный эксперимент осуществлялся поиск творческой манеры, языка современного белорусского искусства. Он оказался чрезвычайно многогранным, поскольку сочетал в себе «адметнасць», «беларускасць», образы и сюжеты разных национальных культур, существование которых было неотъемлемо от судьбы Беларуси.

Новый виток в развитии национального самосознания связан с процессами образования национального государства – обретением Беларусью независимости и суверенитета, принятием законов, их легитимирующих, формированием государственных институтов и символики, актуализацией белорусского языка и культуры, выстраиванием многогранных международных отношений и связей.

Ярко выраженная национальная константа первых лет после получения республикой суверенитета нашла воплощение и в интеллектуально-художественном дискурсе, общими задачами для которого оказались преодоление замкнутости, ограниченности его предметного и проблемного поля, наложенных тоталитарно-авторитарной эпохой, выход на мультикультурный диалог за пределы привычной среды советских стереотипов, сохранение актуальности традиционной, народной культуры, позволяющей восполнять пробелы не реализованной до конца этнокультурной и национальной идентификации.

Несмотря на меняющуюся парадигму цивилизационного развития второй половины 1990-х гг. (возможно, благодаря этому), полемика вокруг «национального» охватывала новые пространства и срезы культурфилософского сознания: на страницах культовых изданий «Літаратура і мастацтва», «Культу-



ра», «Наша ніва» продолжалась оживленная дискуссия о настоящем и будущем национальной идеи, самосознания, белорусского искусства.

Перед массовым национальным сознанием, нацией стояла острая проблема преодоления не только экономической деградации и кризиса, но и синдрома вторичности, характерного для постколониального сознания. В данном случае имеется в виду то влияние, которое продолжали оказывать, во-первых, структуры советского массового мышления, а во-вторых, схематическое, упрощенное восприятие европейских и общемировых ценностей. Не менее важным стал взгляд на самих себя, что называется, со стороны, а также диалог и с собственной историей, и собственной ментальностью. Поэтому критическая постмодернистская рефлексия (в частности, в духе М. Фуко и Ж. Деррида) пришлось как нельзя кстати, равно как и постколониальные исследования Э. Саида и Г. Спивак (правда, вряд ли известные в то время читателю). Вопрос о саморепрезентации стал вопросом о понимании себя в качестве нации и ее месте среди других наций. В связи с этим синдром вторичности, созвучный когнитивной конфигурации «между» или соответствующий идее незавершенности белорусской нации, должен был преодолеваться в культурфилософских и художественных дискурсах, что и делалось на протяжении всего периода 1990-х и в начале 2000-х гг. Роль социально-гуманитарных и художественных текстов в этом процессе была чрезвычайно высока. «Такие жанры культурной репрезентации позволяют увидеть, как колониальный опыт перерабатывается символически. В этих медиа, прежде всего в языке, наиболее четко сформировались формы сопротивления, собственной правомочности и “agency” со стороны постколониальных наций и субъектов» [6, с. 226].

Для интеллектуально-философских текстов, ставших текстами искусства второй половины 1990-х – начала 2000-х гг., постмодернистский дискурс оказался еще более привлекательным, поскольку предлагал широкий спектр экспериментаторских практик и тем для осмысления, что было значимо в ситуации смещения социально-идеологических акцентов. Постмодернистский юмор, ирония, игра в купе с дадаистско-сюрреалистическим наследием помогали на уровне символического и перформативного прочтения обнажить и оценить ту ситуацию и проблемы, с которыми столкнулись самые разные категории общества в Беларуси. Пожалуй, одним из лидеров постмодернистской культурологическо-художественной рефлексии явилось объединение «Бум-бам-літ» (1995). Тексты, в том числе акционизм, включенные в контексты творчества его представителей, выступили той самой формой сопротивления постколониальному мышлению, а возможно, и способом самоосмысления.

Возникновение объединения, разнообразного по авторской нарративности и манифестации, с одной стороны, и совместного, общего с точки зрения демократичности существования и высказывания, с другой стороны, воплощало витавшую в воздухе философско-эстетическую потребность в собственном постмодернизме или, очевиднее, в появлении духа новаторства и интеллектуально-художественного хулиганства. В белорусском интеллектуальном дискурсе должно было возникнуть что-то постмодернистское, соответствующее времени, ситуации алогичности и переходности. Этому оказался созвучен дискурс бумбамлитовца, тем более что «бумбамлітавец натуральны, “адпрыродны” постмадэрніст. Ён не выбірае постмадэрнізм з таго, што той яму падабаецца ці яшчэ з некай апрычнай вераемнасці. Бумбамлітавец проста не можа не быць постмадэрністам... Бумбамлітавец і постмадэрніст – браты-блізняты» [7, с. 5].

Литература, художественная теория и практика С. Минкевича, З. Вишнева, В. Жибуля, Ю. Борисевича, А. Бахаревича, И. Сина и многих других представителей объединения «Бум-бам-літ» – нелинейный жест в сторону демонтажа, деконструкции соцреализма, «советскости», «тутэйшасці», привычности и стандартности как в моделях повседневности, так и в художественных, интеллектуально-мыслительных дискурсах. Каждое их действие, высказывание было наполнено отсылками, цитатами и аллюзиями и порой рождало ощущение психоделической, сюрреалистической игры-абсурда, о чем свидетельствует создание групп «Тэатр псіхічнае неўраўнаважанасці», «Спецбрыгада афрыканскіх братоў», «Schmerzwerk». Знаменитый сборник стихов «Тазік беларускі» стал парафразом сборников «Смык беларускі», «Дудка беларуская», предложив свой собственный постмодернистский проект белорусской поэтической рефлексии.

Постмодернизм в его художественной и философско-культурологической парадигме приобрел устойчивую конфигурацию. Творчество Р. Вашкевича, А. Клинова, И. Тишина, В. Акудовича, А. Бахаревича и многих других авторов, объединений и групп создало внушительный пласт альтернативной культуры, предметом внимания которой остались как мировые проблемы, так и вопросы национального развития.

### Заключение

Формирование и развитие постмодернистской культуры в Беларуси совпало с процессами распада социалистической системы, СССР, обретением суверенитета, выбором социально-культурного и цивилизационного пути развития. Постмодерн и постмодернизм в Беларуси обладали своей спецификой,



которая выражалась в симбиотическом характере их существования, решении задач суверенного развития. По этой причине именно национальный контекст оказался для белорусского постмодерна и постмодернизма особенно важным. Он был связан с проблемами постмодернизации экономического и социального пространства страны, демократизации, а также с созданием гражданского общества. Постмодернизм как интеллектуально-художественная версия постмодерна выступил в качестве критической художественной и культурфилософской рефлексии над феноменом «советскости», массового сознания и культуры, национальным вопросом. Постмодернистская культура Беларуси представила множество вариантов прочтения прошлого, настоящего и будущего собственной нации, задействовав коды мировой культуры, используя ведущие концепции и идеи культурфилософского знания.

### Библиографические ссылки

1. Голубеў ВФ. *Гісторыя Беларусі ад заканчэння Другой сусветнай вайны да перыяду будаўніцтва незалежнай дзяржавы (1945–2017 гг.)*. Мінск: Зміцер Колас; 2017. 233 с.
2. Министерство по чрезвычайным ситуациям Республики Беларусь, Национальная академия наук Беларуси. *Чернобыльская авария: последствия и их преодоление. Национальный доклад*. Конопля ЕФ, Ролевич ИВ, редакторы. 2-е издание. Барановичи: Укрупненная типография; 1998. 102 с.
3. Мертон РК. Социальная структура и аномия. В: *Социология преступности (Современные буржуазные теории)*. Никифоров АС, Яковлев АМ, переводчики; Никифоров БС, редактор. Москва: Прогресс; 1966. с. 299–313.
4. Ліст 28-мі. Мінск, 15 снежня 1986 г. У: Бачышча Ю, укладальнік. *Гісторыя Беларусі найноўшага часу ў дакументах і матэрыялах*. Смалянчук А, рэдактар. Вільня: ЕГУ; 2008. с. 257–258.
5. Astrouskaya T, Liavitski A. «The phenomenon of culture is the phenomenon of bread»: the debate on culture in Belarus (1988–1991). *Baltic Journal of Art History*. 2020;19:101–128.
6. Бахманн-Медик Д. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. Ташкенов С, переводчик. Москва: Новое литературное обозрение; 2017. 504 с. (Интеллектуальная история).
7. Акудовіч В. Афрыка – радзіма тазікаў, альбо Я хачу ў Бум-Бам-Літ. У: Акудовіч В, Вішнёў З, Туровіч А, Бахарэвіч А, Барысевіч Ю, Сін І і інш. *Тазік беларускі*. Мінск: Бэрвіта; 1998. с. 4–10. (Бібліятэка Бум-Бам-Літа).

### References

1. Golubew VF. *Gistoryja Belarusi ad zakanchjennja Drugoj susvetnaj vajny da peryjadu budawnictwa nezalezhnaj dzjarzhavy (1945–2017 gg.)* [History of Belarus from the end of the Second World War to the period of building an independent state (1945–2017)]. Minsk: Zmicer Kolas; 2017. 233 p. Belarusian.
2. Ministry of Emergency Situations of the Republic of Belarus, National Academy of Sciences of Belarus. *Chernobyl'skaya awariya: posledstviya i ikh preodolenie. Natsional'nyi doklad* [Chernobyl accident: consequences and their overcoming. National report]. Konoplya EF, Rolevich IV, editors. 2<sup>nd</sup> edition. Baranovichi: Ukrupnennaya tipografiya; 1998. 102 p. Russian.
3. Merton RK. [Social structure and anomie]. In: *Sotsiologiya prestupnosti (Sovremennye burzhuaiznyye teorii)* [Sociology of crime (Modern bourgeois theories)]. Nikiforov AS, Yakovlev AM, translators; Nikiforov BS, editor. Moscow: Progress; 1966. p. 299–313. Russian.
4. [Letter of 28. Minsk, 1986 December 15]. In: Bachyshcha Ju, compiler. *Gistoryja Belarusi najnowshaga chasu w dakumentah i matjeryjalah* [History of modern Belarus in documents and materials]. Smaljanchuk A, editor. Vilnius: European Humanities University; 2008. p. 257–258. Belarusian.
5. Astrouskaya T, Liavitski A. «The phenomenon of culture is the phenomenon of bread»: the debate on culture in Belarus (1988–1991). *Baltic Journal of Art History*. 2020;19:101–128.
6. Bachmann-Medick D. *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag; 2006. 409 S. (Rowohlts Enzyklopädie; Tom 55675).  
Russian edition: Bachmann-Medick D. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture*. Tashkenov S, translator. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie; 2017. 504 p. (Intellektual'naya istoriya).
7. Akudovich V. [Africa is the birthplace of basins, or I want to go to Boom-Bam-Lit]. In: Akudovich V, Vishnjow Z, Turovich A, Baharjevich A, Barysevich Ju, Sin I, et al. *Tazik belaruskі* [Belarusian basin]. Minsk: Bervita; 1998. p. 4–10. (Biblijatjeka Bum-Bam-Lita). Belarusian.

Статья поступила в редколлегию 12.07.2021.  
Received by editorial board 12.07.2021.

---

---

# КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

---

## CULTURAL INDUSTRIES

---

---

УДК 316.77;008

### ПРАЦА КРЭАТЫЎНЫХ ІНДУСТРЫЙ З САВЕЦКІМІ ЭСТЭТЫЧНЫМІ ФОРМАМІ

*А. Д. КРЫВАЛАП<sup>1\*</sup>*

<sup>1\*</sup> *Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў,  
вул. Рабкараўская, 17, 220007, г. Мінск, Беларусь*

Даследуецца тэма пераасэнсавання савецкай культурнай спадчыны. Прадстаўлены аўтэнтычныя сведчання, якія акрэсліваюць магчымасці крэатыўных індустрыяў у пераасэнсаванні савецкіх эстэтычных форм у сучаснай беларускай штодзённай гарадской культуры. У якасці тэарэтычнай базы выкарыстоўваюцца канцэпцыя эстэтычных форм Г. Маркузэ, ідэя эстэтычнага паўстання Ж. Зубжыцкай і падыход Б. Гройса, згодна з якім савецкасць разумеецца як вялікі стыль. Прапаноўваюцца магчымыя падыходы да пераасэнсавання катэгорыі савецкага ў аспекце эстэтычных пытанняў. Вынікі даследавання публікуюцца ўпершыню.

**Ключавыя словы:** крэатыўныя індустрыі; эстэтыка; пераасэнсаванне; савецкая культура; практыка.

### РАБОТА КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ С СОВЕТСКИМИ ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ФОРМАМИ

*А. Д. КРИВОЛАП<sup>1)</sup>*

<sup>1)</sup> *Белорусский государственный университет культуры и искусств,  
ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь*

Исследуется тема переосмысления советского культурного наследия. Представлены аутентичные свидетельства, очерчивающие возможности творческих индустрий в переосмыслении советских эстетических форм в современной белорусской повседневной городской культуре. В качестве теоретической основы используются

---

**Образец цитирования:**

Кривалап АД. Праца крэатыўных індустрыяў з савецкімі эстэтычнымі формамі. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:75–80.

**For citation:**

Krivolap AD. The work of creative industries with Soviet aesthetic forms. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2: 75–80. Belarusian.

---

**Автор:**

*Алексей Дмитриевич Криволоп* – кандидат культурологии; доцент кафедры культурологии.

**Author:**

*Alexei D. Krivolap*, PhD (cultural studies); associate professor at the department of the cultural studies.  
*email2krivolap@gmail.com*  
*https://orcid.org/0000-0002-4478-4930*





концепция эстетических форм Дж. Маркузе, идея эстетического восстания Ж. Зубжицкой и подход Б. Гройса, согласно которому советскость понимается как великий стиль. Предлагаются подходы к переосмыслению категории советского с точки зрения эстетики. Результаты исследования публикуются впервые.

**Ключевые слова:** креативные индустрии; эстетика; переосмысление; советская культура; практика.

## THE WORK OF CREATIVE INDUSTRIES WITH SOVIET AESTHETIC FORMS

A. D. KRIVOLAP<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University of Culture and Arts,  
17 Rabkaraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus

The article is devoted to the topic of rethinking the Soviet cultural heritage. The text presents authentic information of the possibilities of creative industries for rethinking Soviet aesthetic forms in modern Belarusian everyday urban culture. The concept of aesthetic forms of G. Marcuse, aesthetic uprising of G. Zubrzyckaya and Sovietness as a great style of B. Groys is used as a theoretical foundation. The article suggests possible approaches to the reinterpretation of the Soviet in terms of aesthetic issues. Results of this study are published for the first time.

**Keywords:** creative industries; aesthetics; rethinking; Soviet culture; practice.

### Уводзіны

Любыя праявы культуры так ці інакш звязаны з пэўнымі сацыяльнымі нормама і правіламі. Спробы рэдэзайна прасторы былых савецкіх гарадоў непазбежна вядуць да акулалізацыі пытанняў працы з гістарычнай памяццю, магчымасцей яе пераасэнсавання і пераадолення наяўных траўм. Нават калі не ставяцца задачы дэсаветызацыі, наяўныя культурныя нормы і практыкі ўсё роўна так ці інакш закранаюцца.

Падчас даследавання гарадскіх крэатыўных індустрыяў у Беларусі дастаткова нечакана для аўтара ўзнікла пытанне эстэтыкі. Звычайна пры разглядзе тэм новых медыя ці ІТ можна пачуць нешта пра UX-дызайн інтэрфейсаў, юзабіліці і іншыя прыкладныя рэчы, але пры гэтым не ўжываюцца эстэтычныя катэгорыі. Разам з тым падчас глыбінных інтэрв'ю эксперты раз-пораз закраналі тэмы эстэтычнага пераасэнсавання, адмаўлення ад пэўных культурных канонаў ці нават непрымання таго, што супярэчыць іх эстэтычным пачуццям.

У часы Антычнасці пытанні эстэтыкі ўпершыню ў еўрапейскай гісторыі былі непасрэдным чынам сфармуляваны, і да сёння яны застаюцца актуальнымі і хвалююць не толькі прадстаўнікоў культуры ці творчай інтэлігенцыі. Эстэтыка выступае як складнік таго ці іншага ладу жыцця. На фоне сур'ёзных каштоўнасных пытанняў да савецкага мінулага крытычнае стаўленне да савецкай эстэтыкі не выглядае чымсьці нечаканым. Пераасэнсаванне савецкага мінулага варта пачынаць не з палітычных ці эканамічных аспектаў, а з эстэтычных і культурных пытанняў. Пры гэтым было б перабольшаннем разважаць пра цэльны і маналітны савецкі эстэтычны праект.

Мэта дадзенага артыкула – паказаць атрыманыя падчас эмпірычнага даследавання сведчанні, якія акрэсліваюць магчымасці крэатыўных індустрыяў для пераасэнсавання катэгорыі савецкага ў сучаснай штодзённай гарадской культуры.

### Тэарэтычныя асновы даследавання

У даследаваннях савецкага мінулага эстэтычныя пытанні закранаюцца нячаста. Але паспяховаць сацыяльна-культурных трансфармацый грамадства істотна залежыць ад здольнасці засвоіць уласную гісторыю. Гэты артыкул у тэарэтычным плане абапіраецца на кнігу Г. Маркузэ «Эстэтычнае вымярэнне: да крытыкі марксісцкай эстэтыкі» [1], якая не перакладалася на беларускую і рускую мовы, а таксама на працу Б. Гройса «Gesamtkunstwerk Сталін» [2].

Г. Маркузэ звяртаецца не да эмпірычнай савецкай культурнай практыкі, а да марксісцкай канцэпцыі культуры. Аўтар адстойвае права культуры ў шырокім сэнсе не быць толькі другаснай часткай над-



будовы, якая цалкам залежыць ад базісу. Для Г. Маркузэ мастацтва само па сабе ва ўласных эстэтычных формах валодае патэнцыялам для сацыяльных трансфармацый. І асобая роля ў гэтым працэсе адводзіцца аўтаномнасці мастацтва і творцы. Палітычны патэнцыял мастацтва знаходзіцца толькі ўнутры яго ўласнага эстэтычнага вымярэння, якое даследчык называе эстэтычнай формай, якая «выдалае мастацтва з рэчаіснасці класавай барацьбы – з рэальнасці чыстай і простае. Эстэтычная форма складае аўтаномію мастацтва ў адносінах да “дадзенага”»<sup>1</sup> [1, р. 8]. Пры гэтым «эстэтычная форма не супрацьпастаўляецца зместу, нават дыялектычна. У мастацкім творы форма становіцца зместам, і наадварот» [1, р. 41].

Крытыкуючы татальнасць марксісцкай канцэпцыі культуры, Г. Маркузэ прапануе ўласнае бачанне магчымасці аўтаномнасці мастацтва. На яго думку, «аўтаномія мастацтва адлюстроўвае несвабоду людзей у несвабодным грамадстве. Калі б людзі былі свабодныя, мастацтва з’яўлялася б формай і выражэннем іх свабоды. Мастацтва застаецца адзначаным несвабодай; супярэчачы яму, мастацтва дасягае сваёй аўтаноміі» [1, р. 72–73]. Адметную ролю ў гэтым працэсе выконваюць уяўленне і іншыя працэсы, якія злучаюць свядомасць і падсвядомасць, калі «мімесіс пераводзіць рэальнасць у памяць. У гэтай памяці мастацтва прызнала, што ёсць і што можа быць у сацыяльных умовах і па-за імі» [1, р. 67]. Гэта, у сваю чаргу, адкрывае магчымасці для стварэння эстэтычных форм утапічных праектаў, якія будзе вельмі складана адрозніваць ад сапраўдных. Калі рэальнасць залежыць ад успамінаў, якія не з’яўляюцца нязменнымі, то ўзнікае небяспека маніпуляцый і злоўжыванняў: «Утопія ў вялікім мастацтве – гэта заўсёды не простае адмаўленне прынцыпу рэальнасці, а яго трансцэндэнтнае захаванне, пры якім мінулае і сучаснасць кідаюць свой цень на здзяйсненне. Сапраўдная утопія грунтуецца на ўспамінах» [1, р. 73]. Але сувязь паміж успамінамі, утопіямі і эстэтычнай формай стварае неверагодныя магчымасці для працы з грамадствам і культурай, што дастаткова актыўна выкарыстоўваецца ў рэкламе.

Г. Маркузэ здзеліва паказвае абмежаванні сацыялістычнага праекта, падкрэсліваючы, што «сацыялізм не вызваляе і не можа вызваліць Эрас ад Танатаса» [1, р. 72]. Толькі «мастацтва ўяўляе канчатковую мэту ўсіх рэвалюцый: свабоду і шчасце чалавека» [1, р. 69].

Цікавы працяг аналізу ролі і месца эстэтычных форм мастацтва можна знайсці ў працах Б. Гройса, які прапануе радыкальную спробу разглядаць савецкасць як вялікі стыль ці завершаны эстэтычны канон, які немагчыма звесці да сацыялістычнага рэалізму ці нейкіх іншых дакладна апісаных мастацкіх практык. Гэты новы вялікі стыль імкнуўся да татальнага і ўсеабдымнага характару кантролю над жыццём грамадства. Цэнтральным тэкстам Б. Гройса з’яўляецца праца «*Gesamtkunstwerk* Сталін». У перакладзе з нямецкай мовы *Gesamtkunstwerk* – гэта завершаны цэльны твор мастацтва, які закранае ўсе аспекты і сферы культурнай дзейнасці.

У адрозненне ад мноства даследаванняў, прысвечаных тэорыі сацыялістычнага рэалізму, канцэпцыя Б. Гройса дае метаапісанне і інтэрпрэтацыю механізмаў яго функцыянавання. Сацыялістычны рэалізм разглядаецца як вынік палітызацыі эстэтыкі ці адначасова эстэтызацыі палітыкі: «Сталінская эстэтыка і практыка выходзілі з той жа канцэпцыі выхавання, фарміравання мас, для якой Сталін выкарыстаў “перакручаную” авангардысцкіх метафару “Пісьменнікі – інжынеры чалавечых душ”» [2, с. 60]. Б. Гройс выказвае меркаванне, што мяжой паміж эстэтыкай авангарда сацрэалізму можа быць стаўленне да класічнай культурнай спадчыны, магчымасці рэпрэзентацыі рэчаіснасці і задачы стварэння новага (савецкага) чалавека. На думку даследчыка сацыялістычны рэалізм паўстаў не ў выніку адмаўлення ад авангарду, а як яго максімальна магчымая радыкалізацыя: «Сацыялістычны рэалізм арыентуецца на тое, чаго яшчэ няма, але што павінна быць створана, і ў гэтым ён спадкаемца авангарду, для якога эстэтычнае і палітычнае таксама супадаюць» [2, с. 78]. Гэта тая самая ўтапічная эстэтычная форма Г. Маркузэ, якая грунтуецца на ўспамінах.

Але адмаўленне і ігнараванне савецкага эстэтычнага канона не вырашае праблемы пераасэнсавання савецкай спадчыны. Б. Гройс прыходзіць да радыкальнай высновы, што дзеля пераадолення спадчыны савецкай эстэтыкі яе трэба засвоіць, і толькі пасля гэтага з’явіцца магчымасць рухацца далей: «Ад Сталіна аказалася немагчыма вызваліцца, не паўтарыўшы яго, па меншай меры эстэтычна...» [2, с. 159].

У выніку рэалізацыі радыкальнага савецкага эстэтычнага праекта паўстала новая супольнасць – савецкі народ: «Калі ў выніку такой працы атрымалася стварыць штучную падсвядомасць, штучны кантэкст, новыя і яшчэ нябачаныя машыны жадання, напрыклад “савецкі народ”, то раптам высвятляецца, што гэтыя машыны здольныя пражыць такія жыцці і спарадзіць такія тэксты, якія нічым не адрозніваюцца ад натуральных. Адрозненне паміж натуральным і штучным становіцца, такім чынам, нерэлевантным. Гэтыя дзіўныя істоты са штучнай падсвядомасцю, але з натуральнай свядомасцю...» [2, с. 161].

Цікава, што эксперты не згадваюць Б. Гройса і не спасылаюцца на яго працы, але выказваюцца ў падобным рэчышчы, разглядаючы савецкую спадчыну ў тым ліку як пэўны эстэтычны канон. Ідэя

<sup>1</sup>Тут і далей пераклад наш. – А. К.



непримання савецкага эстэтычнага канона прадстаўнікамі крэатыўных індустрыяў можа разумецца як варыяцыя эстэтычнага паўстання, калі замест наяўных, але незадавальняючых культурных практык людзі імкнуцца да новых, у першую чаргу эстэтычных, форм, нават не ўсведамляючы, што гэта і ёсць новая культурная рэвалюцыя, якая выкарыстоўвае логіку і механізмы культурнай гегемоніі, скіраванай на дамінаванне ў сацыяльна-культурнай сферы. Эстэтычнае дзеянне з'яўляецца сацыяльным нават тады, калі ажыццяўляецца без неабходнага ўзроўню рэфлексіі.

Таксама варта прыгадаць канадскі прыклад 1960-х гг. з франкамоўнай правінцыі Квебек, дзе і дагэтуль адчуваецца напружанасць паміж англамоўнай і франкамоўнай культурнымі супольнасцямі, як узор пераадолення эстэтычных праблем. На думку Ж. Зубжыцкай, гэта магчыма «назваць “эстэтычнае паўстанне”, дваіны працэс, пры якім сацыяльныя суб'екты змагаюцца са знакавымі сімваламі ў грамадскай сферы і пераабляюць іх; гэтыя сімвалы пры дапамозе матэрыяльных маніпуляцый набываюць значэнні, якія падштурхоўваюць да артыкуляцыі новых ідэнтычнасцей і даюць імпульс інстытуцыйным рэформам. Матэрыяльныя сімвалы і вобразы ўдзельнічаюць у стварэнні сацыяльнага, ажыццяўляючы тое, што П. Штомпка назваў момантамі “сацыяльнага станаўлення”» [3, р. 10]. Ідэя эстэтычнага паўстання супраць наяўнай эстэтычнай нормы выкарыстоўваецца і для таго, каб зразумець працэсы, якія адбываліся ў Квебеку. Выкарыстанне ідэі эстэтычнага паўстання дае магчымасць патлумачыць поспех і папулярнасць крэатыўных індустрыяў у Беларусі.

### Матэрыялы і метады даследавання

Дадзены артыкул грунтуецца на выніках якаснага эмпірычнага даследавання, якое было праведзена ў традыцыях абгрунтаванай тэорыі (*grounded theory*) на падставе даследчых экспертных інтэрв'ю. Гутаркі праводзіліся на беларускай і рускай мовах. Эмпірычная частка даследавання была рэалізавана вясной і летам 2018 г. Большасць інтэрв'ю праходзілі ў трансфармаваных публічных прасторах, пабудаваных у савецкі час, якія, дзякуючы дзейнасці крэатыўных індустрыяў, ператварыліся ў кавярні, каворкінгі і апэнспейсы, што з'яўляюцца відавочным прыкладам пераасэнсавання савецкага эстэтычнага канона. Выкарыстоўвалася тэарэтычная выбарка. Транскрыпты інтэрв'ю апрацоўваліся ў аналітычнай праграме *MaxQDA 2018*. У тэксце артыкула прыводзяцца фрагменты гутарак. Спасылкі на іх аформлены па наступнай схеме: *Словы эксперта* <152.19.46:20>, дзе лічбамі ў вуглавых дужках закардаваны працягласць, мова і дата інтэрв'ю, а таксама нумар абзаца ў транскрыбіраваным тэксце размовы (фрагменты рускамоўных прамоў экспертаў прыводзяцца ў даслоўным перакладзе на беларускую мову).

### Вынікі і іх абмеркаванне

Эмпірычнае даследаванне прадставіла цікавыя сведчанні таго, якім чынам дзейнасць крэатыўных індустрыяў можа істотна ўздзейнічаць на пераасэнсаванне феномена савецкага ў сучаснай штодзённай гарадской культуры.

Цяпер больш заўважныя спробы не быць падобным на савецкі эстэтычны канон. У гэтым кантэксце *дэсаветызацыя* – гэта пераасэнсаванне, гэта частка сутнасці той вытворчасці, якая тут стварае <190.19.52:22>. Гэта як падвойная рэфлексія – рэфлексія над рэфлексіяй. Часам заўважаецца больш спрошчанае разуменне працэсу пераасэнсавання: *Мы гаворым пра тое, што крэатыўныя індустрыі – гэта фабрыкі брэндаў. Савецкае – гэта наш брэнд! Большая частка турыстаў едзе, каб паглядзець на апошнюю савецкую краіну, у якой нічога не памянлася. Так чаму б гэта не эксплуатаваць? Вось яно на дарозе ляжыць, а нам падаецца, што мы вышэй за гэта* <184.58.80:58>. Зразумела, што прыведзеная цытата – толькі меркаванне, а не абсалютны закон жыцця, ёсць выключэнні: *3 пункта гледжання брэндынгу, пабудовы брэнда, вядомасці World of Tanks – гэта адзін з самых магутных брэндаў Беларусі, і ён звяртаецца да чаго?* <192.58.54:46>. Калі мы кажам пра *World of Tanks* па-за межамі інтэрнэт-прасторы, то гэта і будзе прыкладам максімальнай эксплуатацыі савецкай спадчыны. З іншага боку, савецкая мілітарызаваная спадчына ў выглядзе танкаў можа быць трансфармавана ў нечаканыя эстэтычныя праблемы дзіцячых садкоў: *Людзі гатовыя траціць грошы на прыватны дзіцячы садок... каб дзіцё не хадзіла клеіць танкі да 23 лютага – гэта пра эстэтыку!* <102.19.42:64>.

Чалавечы фактар мае пэўныя сацыяльна-культурныя межы, у якіх ён быў сфарміраваны: *Крэатыўныя індустрыі – гэта паняцце постындустрыяльнага грамадства, калі сапраўды галоўным рэсурсам, на які звяртаюць увагу, становіцца чалавечы патэнцыял* <151.58.82:10>. Калі інтэрпрэтацыя сучаснай беларускай культуры штодзённасці сутыкаецца з праявамі савецкіх культурных канонаў і там не толькі вышыванкі, а куча ўсяго, гэта эстэтычнае пытанне і гатоўнасць інтэрпрэтаваць усю тую беларускаць па-новаму, ці негатоўнасць <130.58.58:123>.

Але часцей канфлікт з савецкім эстэтычным канонам праяўляецца ў разуменні прыгажосці ці таго, што мае права называцца прыгожым. Калі ў савецкі час крышталёвыя вазы і дываны на сценах былі



доказам добрага густу і паказвалі дабрабыт гаспадароў кватэры, то на сёння гэта ўспрымаецца хутчэй адмоўна, як праява мяшчанства. Але запыт на прыгажосць застаўся, і ён больш заўважны, чым прага адукацыі і разуменне гісторыі мастацтва. Значна прасцей звярнуцца да дызайнера з патрабаваннем раскошы і просьбай зрабіць усё прыгожа! Менавіта ў гэтым і праяўляюцца супярэчнасці савецкага эстэтычнага канона і сучасных тэндэнцый крэатыўных індустрый. Прага прыгажосці можа тлумачыцца наступным чынам: *Нам галоўнае пераадолець галечу, і вось мы пачынаем усё адпрасоўваць. Гэта адзін бок эстэтыкі. Другі бок эстэтыкі – у супрацьвагу гэтаму: у крэатыўных індустрыях у фокусе адкрытасць, інтэрактыўнасць, магчымасць узаемадзеяння. <...> Трэцяе – офісы вельмі прасунутых кампаній, якія спрабуюць балансаваць, спрабуюць выбудаваць якраз гібрыдную эстэтыку, каб было даволі гладка і даволі чыста, але і даволі інклюзіўна <192.58.78:12>. Невытлумачальная прага раскошы ў аздабленні інтэр'ераў ці нейкія іншыя праявы шыку можна патлумачыць тым, што яны таксама яшчэ галодныя, у іх было галоднае жыццё, дзяцінства ў культурным сэнсе <179.19.35:4>.*

Эмацыянальнае і, відавочна, балючае стаўленне да савецкага мінулага звязана з сацыяльна-культурнай траўмай, якой стаў распад СССР. Траўма, якая не адпускае, на пераасэнсаванне і разуменне якой проста няма часу, і не хапае ведаў пра тое, як гэта можна зрабіць. Адна татальная няўпэўненасць: а ці правільна мы робім? *Нейкая частка людзей да гэтага часу жыве ў савецкім мінулым. <...> Траўма савецкага, яна ёсць. Напэўна, асэнсаванне робіцца вельмі малой колькасцю людзей <192.58.58:32>. Часам гэта ўказвае на траўматычнае нядаўняе мінулае, тое, што яшчэ баліць. Гэта значыць, вельмі моцная траўма, калі я проста хачу забыцца і не нагадвайце мне. Такая вось рэакцыя ў некаторых на дызайн, калі ён нагадвае савецкае, я думаю, гэта вельмі моцная траўма, і, можа быць, якраз крэатыўныя індустрыі маглі б паціху падыходзіць <192.58.58:40>. Асэнсаванне – гэта як здольнасць адчужэння і продажу ўласнага мінулага. Тут гаворка пра псіхааналітычны падыход да працы з калектыўным мінулым, з тым, што з гэтага мы памятаем, а што імкнемся забыць. Калі задача не забыць з дапамогай выцяснення, а зразумець і прапрацаваць пытанні пра тое, чаму і што баліць. Савецкае, яно проста самае блізкае, і ёсць яшчэ пакаленне, якое нарадзілася там і жыло там. <...> Таму гэта савецкае, яно з намі яшчэ, і таму яно больш перажываецца, так востра <088.19.54:17>. Гэта ўскладняе працу па пераасэнсаванні мінулага: Мы намагаемся працаваць часткова з савецкай гісторыяй. Яна, мне падаецца, настолькі яшчэ жывая, і частка грамадства Беларусі савецкае. Яны як бы недакладна падзяляюць сябе: вось было савецкае, яно скончылася <139.19.40:40>. Уцямнага адказу на пытанне пра тое, чым скончылася, проста няма. Было і больш няма, а куды падзелася – гэта таямніца.*

Магчыма, пераасэнсаванне савецкага – гэта не першасная задача для крэатыўных індустрый. Перш за ўсё ім неабходна выжыць. Але як адна з наступных задач яго можа выступаць абсалютна дакладна. *Прынамсі, у нашай стратэгіі дэсаветызацыя – гэта азначае працу з савецкім, пераасэнсаванне, вывучэнне, тых норм, якія ёсць. Дэканструкцыя, крытыка, а не проста нешта новае. <...> Зразумела, што з гэтым трэба працаваць. Яно само не знікае, яно прыжылося, яно муціруе і дэфармуецца, і зараз увогуле вельмі цікавыя формы. Калі ўжо тое, што не з'яўляецца савецкім, насамрэч моцна муціраваўшае, як бы абасноўваецца ці прымаецца як савецкае і гэта надае яму сілы <190.19.52:24>. Тут магчымыя розныя крайнасці, якім няпроста суіснаваць, – ад адмаўлення да фанатызму: Менавіта пераасэнсаванне спадчыны, а не яе татальная крытыка альбо яе татальная прыняцце. <...> Ты павінен мінулае прыняць, ты павінен яго прааналізаваць, ты павінен нейкія з яго эпизоды прызнаць паспяховымі, нешта прызнаць эпизодамі няўдалымі, але падараваўшымі табе класны досвед. Прызнаць і потым далей ісці. Я лічу, што... толькі крэатыўныя індустрыі могуць гэту псіхатэрапію культурную правесці <192.58.78:32>. Да савецкага патрэбна выпрацаваць адпаведнае стаўленне: Мы такія нашчадкі, наколькі адчуваем сябе паслядоўнікамі савецкага <139.19.40:42>. Савецкае сёння рэтрансліруецца ў выглядзе псеўдасавецкага і далёка не заўсёды з глыбокім асэнсаваннем. Калі звярнуцца да пытання засваення гарадской прасторы, то можна знайсці спробы асэнсаваць, зразумець, што гэта, рэканструяваць, зразумець месца ў горадзе. <...> Глядзіце, мы не на голым месцы знаходзімся, у нас ёсць гісторыя <162.58.61:67>. Крэатыўныя індустрыі ўзнікаюць у месцах з магчымым сацыяльна-культурным напружаннем. Інакш яны не будуць закранаць аўдыторыю і прывабліваць да сябе. Гэты канфлікт узнікае таму, што вымушаны сутыкацца асобы, якія ўжо працяглы час існуюць як бы ў паралельных галактыках: ...паралельна існуе вуліца Кастрычніцкая са сваёй сістэмай каштоўнасцей, са сваімі нейкімі прыярытэтамі, ну і паралельна таксама праспект з танкамі <139.19.40:62>. Адваротная стратэгія ўхілення ад канфліктаў і супярэчнасцей вядзе да таго, што працэс пераасэнсавання будзе пазбаўлены ўласна пераасэнсавання і звездзены да замены шылд ці скарачэння таго, што на іх напісана. Так, кіёскі «Белсаюздрук» паступова з дапамогай рэдызайна ператвараюцца ў «Белдрук».*

Ідэя непрымання савецкага эстэтычнага канона прадстаўнікамі крэатыўных індустрый можа быць патлумачана як варыяцыя эстэтычнага паўстання, калі замест наяўных, але незадавальняючых культурных



практык людзі імкнуцца да новых, у першую чаргу эстэтычных, узораў, нават не ўсведамляючы, што гэта і ёсць новая культурная рэвалюцыя. Калі *чалавек сам уключыўся ў крэатыўныя індустрыі, хаця б як наведвальнік кавярні, ён прымае ў першую чаргу гэту эстэтыку. Пачынаецца з эстэтыкі. Ён пачынае любіць кавярню з барадатым барменам і моладдзю, якая сядзіць навокал. Праз гэта ён пачынае прымаць з часам усё, што адбываецца ў крэатыўных індустрыях* <192.58.78:8>.

Падсумоўваючы, варта адзначыць, што эстэтычнае дзеянне – гэта дзеянне сацыяльнае, аднак да рэфлексіі на гэты конт яшчэ далёка. Зараз усё *перацякае ў Wargaming ў гэтыя World of Tanks, усё гэтыя танчкі*. <...> *...І няма аніякага асэнсавання, што гэта была за эпоха, ніякіх этычных высноў* <162.58.61:81>. Перавод у практычную плоскасць выкарыстання эстэтыкі з’яўляецца непазбежным, і гэта толькі пытанне часу.

## Высновы

Пераасэнсаванне савецкага можа пачынацца з адчування эстэтычнага несупадзення з ім. Гэта непалітычны, не эканамічны ці нейкі іншы фактар, а проста эстэтычнае пытанне. Інтэрпрэтацыя сучаснай беларускай культуры штодзённасці сутыкаецца з праявамі савецкіх культурных канонаў. Канфлікт з савецкім эстэтычным канонам праяўляецца ў разуменні прыгажосці ці таго, што мае права называцца прыгожым і абмяжоўваецца ім. Але пытанне значна больш глыбокае. Калі ў выніку рэалізацыі радыкальнага савецкага эстэтычнага праекта паўстала новая супольнасць – савецкі народ, то гэта не толькі пра ўяўленне аб прыгожым. Савецкія эстэтычныя формы імкнуцца захаваць месца ў прасторы гарадоў, але застаюцца незразумелымі. Сувязь паміж успамінамі, утопіямі і эстэтычнай формай адкрывае шырокія магчымасці для працы з грамадствам і культурай. Цікавае супадзенне: некаторыя інтэрв’ю адбываліся ў мінскай кавярні «Утопія», інтэр’ер якой быў стылізаваны пад савецкую эстэтыку 1960-х гг. Успаміны, утопія і эстэтычныя формы – гэта плённая трыяда для працы крэатыўных індустрыяў з савецкім эстэтычным канонам, калі трансфармуецца не аб’ект, а стаўленне суб’екта да яго. Самым яркім тут можа быць прыклад з гранёнай шклянкай – тым самым савецкім культавым посудам, без якога немагчыма ўявіць ні сталовую, ні аўтамат з газіроўкай. Але зараз гранёныя шклянкі, вырабленыя на тым жа заводзе ў Расіі, прысутнічаюць на паліцах крам ІКЕА і ўспрымаюцца не як прыклад савецкай эстэтыкі, а як праявы сучаснага скандынаўскага дызайну. Гэта можа быць алгарытмам працы з савецкай спадчынай.

Менавіта сфера крэатыўных індустрыяў спрабуе сёння далучыцца да пераасэнсавання савецкага пад выглядам рэдзайна і ў сферы візуальнай рэпрэзентацыі. Але гэта не толькі змена лагатыпаў і скарачэнне назваў, але і спроба пераасэнсаваць ролю і функцыі эстэтычных форм у грамадстве. Новая культура ўтвараецца на падставе дзеянняў асобных індывідаў, сістэматычны характар такіх дзеянняў сведчыць пра з’яўленне новай практыкі.

Ступень крытычнага стаўлення да савецкага эстэтычнага канона сярод прадстаўнікоў крэатыўных індустрыяў часам настолькі высокая, што можна казаць пра эстэтычнае паўстанне, якое разумеецца як імкненне індывідаў адмовіцца ад распаўсюджаных сацыяльна-культурных практык ці замяніць іх на прынцыпова новыя. Гэтыя эстэтычныя дзеянні з’яўляюцца сацыяльнымі, нават у тым выпадку, калі яны ажыццяўляюцца без неабходнага ўзроўню рэфлексіі.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. Marcuse H. *The aesthetic dimension. Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press; 1978. 88 p.
2. Гройс Б. *Gesamtkunstwerk Сталин*. Москва: Ad Marginem; 2013. 168 с.
3. Zubrzycki G. *National matters: materiality, culture, and nationalism*. Stanford: Stanford University Press; 2017. 277 p.

## References

1. Marcuse H. *The aesthetic dimension. Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press; 1978. 88 p.
2. Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem; 2013. 168 p. Russian.
3. Zubrzycki G. *National matters: materiality, culture, and nationalism*. Stanford: Stanford University Press; 2017. 277 p.

Артыкул настуніў у рэдкалегію 30.06.2021.  
Received by editorial board 30.06.2021.



УДК 316.7

## ФОРМИРОВАНИЕ ФРАНКО-НЕМЕЦКОГО ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА ТЕЛЕКАНАЛОМ ARTE

В. А. БУДУЧЕВ<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Университет Лотарингии, о. Сольси, 57045, г. Мец, Франция

Описываются особенности становления и функционирования франко-немецкого телеканала *ARTE*. Уникальность телеканала заключается в том, что он является результатом совместной работы французских и немецких коллег и ориентирован на бинациональную аудиторию. Отмечается, что такое позиционирование дает более широкий взгляд на мир и демонстрирует особенности национальной культуры Франции и Германии. Совместная деятельность сотрудников телеканала способствует конструированию общей франко-немецкой медиакультуры.

**Ключевые слова:** бинациональное телевидение; франко-немецкое сотрудничество; профессиональная культура; консенсус; эдиториальная политика.

## CREATION OF THE FRANCO-GERMAN INFORMATIONAL SPACE BY ARTE TV CHANNEL

V. A. BUDUCHEV<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Université de Lorraine, Ile du Saulcy, Metz 57045, France

The article reveals the peculiarities of the creation of the Franco-German TV channel *ARTE*. The channel is the result of the cooperation of French and German colleagues. It targets the French and German public. The binational channel covers the world with a broad outlook. The channel transcends the borders of national cultures. The dialogue between the French and German collaborators of the channel allows the coexistence of national structures within the framework of the channel. This contributes to the creation of a Franco-German media culture.

**Keywords:** European cultural channel; binational television; Franco-German cooperation; professional culture; consensus; editorial politics.

### Введение

Телеканал *ARTE* (*Association Relative à la Télévision Européenne*) – результат франко-немецкого сближения. Он является продуктом политической воли Ф. Миттерана и Г. Коля и создан не столько в контексте формирования европейского сообщества, сколько в итоге политики примирения между Францией и Германией, начало которому положило подписание соглашения об угле и стали. *ARTE* – единственный в мире канал, вещающий одновременно для немецкой и французской аудитории, имеющий общую сетку, картинку, текст (на двух языках).

#### Образец цитирования:

Будучев В.А. Формирование франко-немецкого информационного пространства телеканалом *ARTE*. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:81–85.

#### For citation:

Buduchev VA. Creation of the Franco-German informational space by *ARTE* TV channel. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:81–85. Russian.

#### Автор:

**Виталий Анатольевич Будучев** – доктор наук (информация и коммуникация); исследователь-преподаватель центра исследований медиации кафедры информации и коммуникации факультета гуманитарных и социальных наук.

#### Author:

**Vitaly A. Buduchev**, doctor of science (information and communication); research lecturer at the centre of mediation research, department of information and communication, faculty of humanities and social sciences.  
[vbuduchev@gmail.com](mailto:vbuduchev@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0181-7827>





Бикультурность канала выражается не только в одновременном вещании на две страны, но и в том, что программы *ARTE* созданы совместно французскими и немецкими журналистами. Местом их общей ежедневной работы является страсбургское бюро телеканала.

Данная модель транскультурного обмена репрезентациями и профессиональными практиками изначально направлена на существование общего медиа, а также на создание франко-немецкого телевидения, раздвигающего границы национальных медиакультур и исключая любые формы национального доминирования в трансляции телепрограмм. В данной статье мы попытаемся разобраться, отвечает ли структура и функционирование телеканала данной цели, а также в том, каким образом он способствует созданию бинациональной общеевропейской идентичности.

### ***ARTE* – транснациональный проект**

Образование телеканала вписывается в логику развития как национальных, так и в целом европейских медиа. Инициатива создания франко-немецкого телепроекта возникла в контексте трансформации французского телевизионного пространства. Отмена прямого государственного контроля над телевидением в 1982 г. с последующей приватизацией государственных телеканалов и созданием частных привели к развитию коммерческого телевидения [1, р. 84]. В условиях ориентации на доминирование зрелищности, сенсационности, повышение рейтингов французские власти пришли к выводу о необходимости создания медиа, которое бы уделяло внимание культурной тематике и способствовало духовному обогащению аудитории. Для этого был учрежден Седьмой канал, который стал платформой для Европейского канала, трансформировавшегося, в свою очередь, в телеканал *ARTE*.

«Соглашение о создании европейского культурного телеканала подписано в Берлине в 1990 г. в присутствии министров и президентов 11 земель Германии и министра культуры Франции»<sup>1</sup> [2, р. 106]. Данный документ является отправляемой точкой существования *ARTE*.

Инициаторы данного проекта ставили следующие цели:

- продвижение культурного компонента в рамках французского телевизионного пространства;
- продолжение франко-немецкого сближения;
- развитие общеевропейской идентичности в контексте формирования европейского сообщества

[3, р. 4].

Таким образом, создание канала преследовало идеологические и политические цели, было призвано реализовать амбициозный, уникальный проект. Новшество заключалось в том, что культура, являющаяся с XIX в. инструментом кристаллизации национальной идентичности, с помощью телеканала смогла выйти за рамки национального конструкта. Такая позиция вызвала дискуссии, имела противников. Так, французский исследователь Д. Вольтон активно критиковал проект транснационального телевизионного проекта, утверждая, что местом распространения и осознания культуры должно быть национальное пространство. Согласно данной точке зрения, национальное телевидение является местом защиты и утверждения национальной культуры, необходимым посредником межкультурных взаимоотношений [4, р. 90]. Другие исследователи отмечали революционность и уникальность проекта транснационального телевидения, обращая внимание на его европейскую и бинациональную составляющую.

П. Лефор подчеркивает, что «телеканал включается в пространство, преодолевающее национальные и лингвистические барьеры. Одной из его целей выступает конструирование европейской и транснациональной медийной и телевизионной культуры» [2, р. 109]. Н. Вьянна указывает на то, что *ARTE* «изначально является инструментом продвижения европейской культуры» [5]. Ж. М. Утар, на наш взгляд, справедливо отмечает, что структура, деятельность и цели проекта имеют вовсе не европейский, а франко-немецкий бинациональный формат [4, р. 90].

Конечно, телеканалы, ориентирующиеся на международную публику, существовали и ранее. Но особенностью *ARTE* является именно то, что его аудитория не интернациональна, а транснациональна.

П. Демеран, активно принимавший участие в создании телеканала, называет проект революционным именно в силу его транснациональной структуры: «...идея заключалась в том, чтобы в рамках одного телеканала сосуществовали и взаимодействовали две национальные культуры. Телеканал обращается одновременно к французской и немецкой публике на национальных языках и ориентируется на более широкую европейскую аудиторию» [3, р. 4]. В сущности, в соответствии с риторикой объективности интернациональные телеканалы являются преимущественно информационными. При этом сведения, представленные международными информационными агентствами, отбираются и интерпретируются сотрудниками редакции, которые принадлежат к определенной национальной культуре и осуществляют свою профессиональную деятельность в рамках национального контекста. В данном случае информация является международной, если судить по географии ее распространения, но остается национальной с точки зрения среды и условий ее конструирования.

<sup>1</sup>Здесь и далее перевод наш. – В. Б.



Что касается телеканала *ARTE*, он создан по иной модели. Изначально его целью было формирование бинациональной среды для производства информации. С юридической точки зрения телеканал наделен статусом, дающим ему полную независимость от национальных механизмов регулирования.

Как напоминает П. Лефор, 30 апреля 1991 г. телеканалу был предоставлен статус организации общеевропейского интереса [2, р. 107]. Канал не подчиняется французскому и немецкому законодательству, не может быть подвергнут контролю со стороны государственных структур. На него не распространяются обязательные для национального телевидения квоты. Функция возможного регулирования телеканала возложена на Европейскую комиссию, которая должна следить за соблюдением обязанностей, фигурирующих в директиве «Телевидение без границ», подписанной в 1989 г. Вследствие этого телеканал обладает фактически полной автономией.

Общеевропейская направленность телеканала заключается и в том, что изначально предполагалось, что другие страны Евросоюза в дальнейшем подключатся к участию в *ARTE* [2, р. 106].

Транснациональность проекта не ограничивается его особым вненациональным статусом. Еще более важным является тот факт, что деятельность телеканала предусматривает тесное франко-немецкое сотрудничество в производстве программ. Дело здесь даже не в том, что французы и немцы поочередно занимают пост президента телеканала, а в организации и функционировании страсбургского бюро *ARTE*, которое является, согласно К. Бармейеру и Э. Давуану, исключительным примером межкультурного обмена и лабораторией интеркультурности [6, р. 63].

Так, совместная франко-немецкая редакция создает программную сетку телеканала и информационные программы, осуществляет одновременное вещание на две страны. Ввиду слабой ротации кадров в страсбургском бюро его сотрудники социализированы в рамках бинационального контекста создания информации. Кроме того, руководство канала проводит особую кадровую политику и поощряет желание работать в бинациональной среде, привлекает сотрудников, готовых создавать общую транснациональную идентичность [6, р. 70]. Таким образом, журналисты страсбургского бюро в той или иной мере взаимодействуют сразу с двумя национальными культурами.

Все важные решения, касающиеся эditorиальной политики и телевещания, коллегиально принимаются в Страсбурге на конференции, где свои интересы выражают представители Франции и Германии.

Что касается французского и немецкого бюро *ARTE*, расположенных, соответственно, в Париже и Баден-Бадене, они предлагают и создают программы для общей сетки вещания. В рамках телеканала нет доминирования той или иной стороны. Французские и немецкие коллеги постоянно взаимодействуют, адаптируются к особенностям профессиональной практики друг друга, что способствует формированию корпоративной этики, которая является плодом общей профессиональной культуры [6, р. 70]. Ж. Клеман, один из основателей телеканала, отмечает, что данная форма транскультурного сотрудничества способствует тому, чтобы французские и немецкие журналисты расширяли кругозор, уделяли внимание большему количеству медийных событий [7, р. 17].

Таким образом, по своей миссии, аудитории, структуре, организации и кадровому составу *ARTE*, несомненно, является транснациональным каналом, который не ограничивается лишь универсализацией информации в соответствии с риторикой объективности, а стремится к созданию бинациональной медиакультуры.

### Диалог как способ преодоления национально обусловленных противоречий

Как мы отмечали ранее, *ARTE* – прежде всего культурный проект. Это выражено и в названии телеканала [8, р. 7]. Необходимо также уточнить, что представление о культурной миссии, возложенной на франко-немецкий телевизионный проект, вовсе неоднозначно ввиду его национальной детерминированности. Определенные сложности в реализации транснационального проекта есть. Различие мнений коллег о том, что является культурой, а что выходит за ее рамки, породили некоторые дискуссии и даже противостояния между французскими и немецкими представителями *ARTE*.

Как отмечает А. Хартманн, «...французская сторона телеканала – прямой наследник французского Седьмого канала, уделяет внимание прежде всего высокой, элитарной культуре (искусству, литературе, живописи, скульптуре, музыке, театру и т. д.). Что касается немецкой стороны, то культура в большей степени рассматривается в ее популярном виде, через повседневность» [9].

Ввиду национальных различий французская сторона изначально предлагала сконцентрироваться исключительно на культурной тематике, что исключало наличие информационных программ в сетке *ARTE*. Кроме того, французская сторона полагала, что для гармоничных франко-немецких отношений лучше не затрагивать политические сюжеты.

Немецкая позиция иная. В Германии журналистика является важнейшей инстанцией медиации и социального диалога. Именно поэтому немецкие журналисты в большей степени, нежели их французские



коллеги, придерживаются принципа нейтральности в освещении медийных событий. Так как телевидение призвано выполнять общественно значимую миссию, культурный телеканал не может, согласно данной логике, обойти стороной политические, экономические и другие общественно важные сюжеты. Таким образом, для немецкой стороны телевидение определяется не через ориентацию на определенную тематику, рассматриваемую как культурную, а через качество программ, которые не преследуют цели упрощения реальности для привлечения широкой публики [10]. С этой точки зрения любая тематика может рассматриваться как культурная. Что касается сюжетов, связанных с общественной жизнью европейцев, они, согласно немецкой позиции, по праву должны найти свое место в программах в силу заявленной европейской направленности телеканала.

Несоответствие национальных представлений о культуре создает некоторые сложности в совместной деятельности. Сторонники транснационального телевизионного проекта подчеркивают, что необходим диалог сторон, в результате которого каждая из концепций культуры найдет отражение в программах, транслируемых *ARTE*. Противники видят несопоставимость немецкого и французского подходов и обречают его на неудачу.

Различия интересов и вкусов немецких и французских телезрителей [7, р. 16], а также профессиональной культуры немецких и французских журналистов [10] могут рассматриваться как с позитивной, так и с негативной точки зрения, т. е. способствовать как конфликту интересов, так и открытым взаимоотношениям заинтересованных сторон.

Несмотря на разногласия, необходимость достижения консенсуса привела сотрудников *ARTE* к конструктивному диалогу. Так, каждая из сторон, представляя свою концепцию культуры, обогащает общий проект. Французская сторона изначально не планировала развивать новостную составляющую, что неудивительно ввиду того, что культура в классическом понимании косвенно связана с общественно-политическими, дипломатическими или экономическими событиями. С немецкой точки зрения, освещение общественно-политических событий является непосредственной миссией культурных телеканалов. Так как вопрос по поводу информационных программ не являлся ключевым для французской стороны, они были интегрированы в программы бинационального канала немецкой стороной. Это позволило французским коллегам получить большую независимость в подготовке наиболее интересующих их программ. Пример *ARTE* показывает, что разное видение и традиции вовсе не помеха для достижения согласия.

П. Лефор отмечает, что сегодня «телевизионный проект *ARTE* соответствует самому широкому пониманию культуры, включающему литературу, театр, музыку, искусство, историю, социальные и естественные науки, повседневную жизнь, политику, экономику, социальную деятельность» [2, р. 108]. Таким образом, французская и немецкая концепции внесли общий вклад в формирование широкого представления о культуре.

Взаимопроникновение двух концепций имеет границы. Если создаваемому Германией контенту свойствен более выраженный интерес к повседневной жизни европейцев, то французский контент в большей степени тяготеет к освещению культуры в ее классическом понимании. Таким образом, телезрители открывают для себя культуру в разных проявлениях.

В совместной работе сотрудников проекта не исключены конфликты, связанные с национальной принадлежностью. А. Хартманн с долей сожаления отмечает, что две медийные структуры вовсе не сливаются в одно целое [3]. Каждая из сторон стремится навязать Страсбургу лоббирование именно своего алгоритма действий. В некоторых случаях это выглядит как торг между немецким и французским бюро, нежели как обоюдный поиск наиболее оптимальной информационной политики. Совместные конференции в Страсбурге, на которых должны приниматься важнейшие для функционирования канала решения, порой сопровождаются взаимным давлением сторон и попытками дестабилизации противника в целях защиты собственных интересов [3, р. 6].

По словам А. Хартманн, «на практике можно говорить скорее о сосуществовании *ARTE* Франции и *ARTE* Германии, нежели о полноценном сотрудничестве» [11, р. 193]. Страсбургское бюро, по сути, играет роль посредника между двумя национальными структурами. Исследователи все же отмечают, что при всем несовершенстве структуры *ARTE* ни бюро Баден-Бадена, ни бюро Парижа не доминируют. Сторонники транснациональной культуры порой критично относятся к проекту, разделяя телеканал на три бюро. Лишь Страсбургское бюро в полной мере соответствует идеалу транскультурного проекта. Что касается парижского и баден-баденского бюро, они следуют национально ориентированной логике.

Наиболее важным, на наш взгляд, являются не условия производства программ *ARTE*, а то, что у телезрителей не только во Франции и в Германии, но и в других европейских странах есть возможность ощутить свою принадлежность к общему транскультурному пространству. С этой точки зрения сосуществование немецких и французских программ дает общую картинку, которой свойственно транснациональное видение мира.



Неотъемлемой частью уникальности телеканала, несомненно, является ориентация на повседневную культуру европейцев во всем ее разнообразии. Данная направленность прослеживается при анализе телевизионного контента. Это результат многолетнего плодотворного сотрудничества французских и немецких коллег. Другая отличительная черта *ARTE* – внимание к презентации культурных проектов и деятелей, прежде всего в Европе. Такой подход позволяет называть проект транскультурным и европейским телеканалом, впитавшим в себя как французские, так и немецкие традиции.

## References

1. Chupin I, Hubé N, Kaciaf N. *Histoire politique et économique des médias en France*. Paris: La Découverte; 2012. 128 p.
2. Lefort P. La Sept et le projet de chaîne culturelle européenne. *Relations internationales*. 2006;2(126):97–110.
3. Demerin P. Arte, vache sacrée des Français, vache à lait des Allemands, vache folle européenne? *Le Débat*. 2002; 3(120):4–31.
4. Utard J-M. Des médias européens? L'exemple d'Arte. *Médiamorphoses*. 2004;12:87–91.
5. Vianna N. Culture et télévision en Europe: le cas d'Arte. *Communication et organisation*. 2000 [Internet; cité 2021 avril 22];(17). Disponible à: <https://journals.openedition.org/communicationorganisation/2376>. DOI: 10.4000/communicationorganisation.2376.
6. Barmeyer C, Davoine E. Le développement collectif de compétences interculturelles dans le contexte d'une organisation binationale: le cas d'ARTE. *Annales des Mines – Gérer et comprendre*. 2012;1(107):63–73.
7. Clement J. ARTE comme expérimentation. *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. 2000;65:14–17.
8. Olivési S. Arte: les deux images de la culture. *Quaderni. Enjeux européens de la communication*. 1993;(19):5–12.
9. Hartemann A. Les relations franco-allemandes au sein de la chaîne culturelle à vocation européenne ARTE. Dissensions et modes de résolution des conflits au prisme de l'analyse stratégique et de la sociologie des organisations. *Trajectoires* [Internet; cité 2021 avril 22]. 2011. Disponible à: <https://journals.openedition.org/trajectoires/818>. DOI: <https://doi.org/10.4000/trajectoires.818>.
10. Lévy MF, Sicard M-N. *Les lucarnes d'Europe, Télévisions, cultures, identités, 1945–2005*. Paris: Publications de la Sorbonne; 2008. 377 p.
11. Hartemann A. La réconciliation par les ondes. De l'histoire franco-allemande à l'information européenne. *Revue d'études comparatives Est-Ouest*. 2014;3–4(45):177–204.

Статья поступила в редакцию 06.07.2021.  
Received by editorial board 06.07.2021.



## ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ

ЦЮ ЯНГУАН<sup>1)</sup>, Е. К. СЕЛЬЧЕНОК<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 200030, г. Минск, Беларусь

Анализируется влияние развитой западной культурной индустрии на китайскую культурную индустрию. В рамках развития китайской культурной индустрии предлагается использовать структурные возможности социальной индустриализации и социальной информатизации, изучить опыт цифровой трансформации других стран, модернизировать национальные особенности, преобразовать традиционные культурные ресурсы в цифровые носители информации, содействовать интеграции отраслевых цепочек, создать и улучшить базовую экономическую систему, оценить добавленную стоимость каждого звена цепочки формирования контента в культурной индустрии, в полной мере задействовать промышленную систему для обеспечения эффективного функционирования рынка, а также внедрять инновации. Утверждается, что система культурной индустрии должна перейти от государственного спроса к рыночному. Делается вывод о том, что совершенствование системы культурной индустрии и интеграция межотраслевых промышленных цепочек будут способствовать развитию китайской культурной индустрии.

**Ключевые слова:** культурная индустрия; изменения в социальной структуре; культурные практики; развитие китайской культурной индустрии; межотраслевая промышленная цепочка.

## THE INFLUENCE OF SOCIAL CHANGES ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE AND WESTERN CULTURAL INDUSTRIES

QIU YANGGUANG<sup>a</sup>, E. K. SELCHENOK<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

Corresponding author: Elena K. Selchenok (elena.selchenok@gmail.com)

The article analyses the enlightenment of the mature system of the development of the cultural industry in the West in the social changes to the development of the Chinese cultural industry. Chinese cultural industry development must first seize the two social structural opportunities of social industrialisation and social informatisation, explore the path of digital transformation, innovate national characteristics, transform traditional cultural resources into digital information carriers, and extend and promote cross-field industry chain integration and establish and improve the basic economic system, realise the value-added of each link of the cultural industry content value chain, give full play to the role of the industrial system in ensuring the effective operation of the market, promote the development of upgrading, and promote the development of Chinese cultural industry through the innovation of the cultural industry system. The author believes that the cultural industry system should shift from the government demand side to the market development demand side. Only by improving the process of the cultural industry system and promoting the integration of cross-field industrial chains can the development of Chinese cultural industry be promoted.

**Keywords:** cultural industry; changes in social structure; cultural practice activities; development of Chinese cultural industry; cross-field industrial chain.

### Образец цитирования:

Цю Янгуан, Сельченко ЕК. Влияние социальных изменений на развитие китайской и западной культурных индустрий. *Человек в социокультурном измерении*. 2021;2:86–89 (на англ.).

### For citation:

Qiu Yangguang, Selchenok EK. The influence of social changes on the development of Chinese and Western cultural industries. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2021;2:86–89.

### Авторы:

**Цю Янгуан** – магистрант кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций. Научный руководитель – Е. К. Сельченко.

**Елена Константиновна Сельченко** – старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

### Authors:

**Qiu Yangguang**, postgraduate student at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.

jiejiede2020@gmail.com

**Elena K. Selchenok**, senior lecturer at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.

elena.selchenok@gmail.com





## The relationship between the development of cultural industries and changes in social structure

We feel, apprehensively, that we are on a steeply rising curve of change, so that the historical transition to new levels of technological power is creating a crisis of transformation [1]. Culture includes cultural relics and activities related to the «lifestyle» of a particular community. The cultural industry is a form of cultural survival, reflecting the degree of political progress in modern society. Some sociologists of cultural production have argued that the political dimension of culture industry work derives from its relation to the broader dislocatory effects of neoliberalism [2]. It is different from the solitary state of people in the pre-industrial society. Industrialisation has changed time and space, and the population is highly concentrated in cities: Berlin is particularly suitable for the investigation of the roots of the modern industrial way of life. The city's population increased dramatically, growing from 800 000 in 1870 to over 4 mln by 1920 [3, p. 6–7]. The cultural production of agricultural society is scattered with a high degree of group and regional characteristics. The urban lifestyle and the working method of the factory system have changed the life rhythm of «sunrise and sunset» in the farming society; living in urban residential areas, concentrated in factories and enterprises, and people participate in social life as a whole: consumption, politics and the «popularity» of cultural activities are the common basic characteristics of people's political, economic and cultural life in this period. The new class that grew up in the rapid increase of wealth in the process of industrialisation has a materialistic love for commodities. The period of industrialisation is the social utility dominated by economic rationality and rationality is embedded in the core of popular cultural values.

The post-industrial society is a new stage of perceptual return. Postmodern consumers are said to be in constant search of liberatory experiences which help them to escape the limits and constraints of everyday life and reinvent their sense of self [4]. The standard of living in an industrial society is often based on measurable quantitative indicators, such as the number of commodities, GDP per capita, and industrial output value; while in the post-industrial society is based on services. Cultural consumption and other cultural practice activities have become the basis for people's identity construction and seeking value recognition, and their significance goes beyond the existence of entertainment and recreational means in the industrial society.

The technological core of industrial capitalism is the object of mass cultural consumption by mechanical copying force: the mass production of a large number of cultural commodities follows the standardisation principle of Ford's system. The explosive development of information technology has allowed people to ask and solve many problems that were previously unimaginable. More and more areas of social life rely heavily on the reliable and stable functions of information systems and complexes. Information technology has achieved mass customisation and flexible production digitisation, allowing content-centric integration in different fields to realise publishing, film and television, and the Internet are all integrated into the «information» industry and integrated into a new industrial system. The cultural industry has become the representative of the knowledge economy in the information age, and the content innovation and the organic power of the people behind it have become the key.

Today, the tentacles of the fourth industrial revolution touched us, and it is temporarily called the new technological revolution. At this stage, we are at the beginning of this revolution, which has fundamentally changed the way we live, work and connect with each other. We believe that the scale, scope and complexity of the new technological revolution are different from everything that humans have experienced in the past. New technologies such as the Internet, artificial intelligence and quantum technology will connect billions of people from all fields. Our working methods, communication methods, expression methods, information methods and entertainment methods are changing. Technology will become a new way to change our behaviour, production and consumption, and the upgrading of the cultural industry will also face new opportunities and challenges.

The enlightenment of the relationship between cultural industry and social structural changes based on Western experience to the development of Chinese cultural industry.

The development of cultural industries in European and American countries is based on the completion of industrialisation. The film industry ushered in its first peak when urbanisation basically reached a high level; the television industry developed relatively maturely when the film industry entered the 20<sup>th</sup> century. After the 1960s and 1970s, the industrial society began to appear counter-urbanisation. Under the promotion of a more mature commercial market mechanism, it naturally merged with the film industry to form a new consumption classification of the family film and television industry. Today, most Western media giants have experienced a series of cross-century processes from industrialisation to informatisation, economic, technological, and social cultural changes. However, China's overall economy is still in the transitional period from the middle to the later stage of industrialisation, and the cultural industry is still in the intermediate stage of industrialisation in some aspects.



China's current statistical classification of cultural industries has three aspects: cultural manufacturing, cultural services, and cultural wholesale and retail. Among them, the manufacturing industries such as stationery, musical instruments, and cultural products such as cameras, video equipment, televisions, etc. Production activities (statistically classified as cultural manufacturing) still account for a large proportion. According to a survey of 63 000 cultural and related enterprises above designated size nationwide, in the first quarter of 2021, the operating income of enterprises reached 2 549.8 bln yuan, an increase of 40.4 % over the same period of the previous year. That is an increase of 20.9 % over the first quarter of 2019 and a two-year average growth of 10.0 % [5]. Optimising the industrial layout of the cultural industry and enhancing the output value and competitiveness of cultural service industries such as film and television publishing are important directions for enhancing the vitality of China's cultural economy.

Printing and copying and arts and crafts manufacturing are the two main revenues among the 50 subcategories of China's cultural industry, accounting for 12 and 10 % respectively in 2013. In the United States, printing and publishing belong to different first-level industry classifications. The former is the printing industry of the manufacturing category (the output value of 347 mln in 2016) accounts for only 0.2 % of the U. S. national economy, while publishing is classified under the information industry category.

Arts and crafts are the most outstanding representative products of China's cultural product exports. As of the end of 2019, there were 4870 enterprises above designated size in the handicraft industry across the country, with a cumulative operating income of 827.54 bln yuan and a total profit of 40.46 bln yuan. The enthusiasm of creative design cultural products also reflects the single structure of Chinese cultural products and the insufficient technological content and content innovation. How to use modern technology and commercial means to integrate resources to promote the value-added of the creative design of handicrafts is the key to realise the upgrade of «manufactured» handicrafts to «creative» handicrafts.

Since the reform and opening up, China has undergone many aspects of social structural transformation. Industrialisation, informatisation, and urbanisation have been compressed in a relatively short time and a more complex and diverse geographic space. From less than 20 % in 1978 to an urbanisation level of 50 % in recent years, China is still in the process of urbanisation. The current situation of China's development is that industrialisation has not yet completely transitioned to informatisation, and the global informatisation wave has swept across. The parallel development of the two socialisations is a special phenomenon in China's modernisation process.

With the advancement of informatisation, China's cultural software service industry has performed gratifyingly. In 2013, it accounted for 2.8 % of the overall output value of the cultural industry, ranking tenth in the 50 subcategories of the cultural industry statistical classification. According to the «National informatisation development evaluation report» issued by China Internet Information Center, we can know the number of newly registered enterprises in China's information transmission, software and information technology service industries increased more than threefold from 74 141 in 2013 to 240 413 in 2015. In 2017, the added value of the digital cultural industry was about 1.03–1.19 trln yuan, and the total output value was about 2.85–3.26 trln yuan.

Companies in industries related to Internet information technology have become the vanguard of overseas listings. Abundant traditional cultural resources: intangible cultural heritage, cultural and museum products, with the help of digital technology, gradually transformed from observation objects to cultural carriers, and became the source of «content IP». Intangible cultural heritage, cultural and cultural products are also gradually realised with the help of digital technology from being an object of observation to being a carrier of culture as the source of «content IP». Taking the development of the two industrialisations as an opportunity, promoting the integration of the cross-industry industrial chain and realising the value-added of each link of the value chain around content is the key to promoting the upgrading and development of the cultural industry.

The development of cultural industry and social economy in Western countries, as well as the construction of related systems, is a process of mutual action and gradual progress. The development of China's cultural industry is not only in the process of industrialisation, which is the transformation of the social structure, but also under the transformative influence of the country's basic economic system from planning to market. Institutional change is a complicated process because the changes at the margin can be a consequence of changes in rules, in informal constraints, and in kinds and effectiveness of enforcement [6].

The modern economy is a highly specialised field. The more active and developed the market means that the multi-level, frequent, and complex transactions require higher integrity of the system, whether it is terminal product, service transactions or the factor market transactions related to the production of cultural commodities all show a trend of linking links in an increasingly complex industrial chain.

Due to the highly symbolic characteristics of cultural commodities in the digital age, the characteristics of being easily and quickly disseminated make the cost of protecting their property rights more difficult than ordinary commodities. In the information society under the digital integration, the cross-industry integration with



textual content as the link allows different cultural patterns (fictions, games, movies, TV, animation, and stage plays) to achieve easy conversion of expressions, and this series cross-industry economic activities involve more complex, multi-level, and high-frequency trading activities.

Under the planning system before the reform and opening up, the state acted as a «super enterprise» to coordinate and manage all aspects of cultural production and life (including consumption), and most of the economic activities involving transactions were internalised into units and completed by administrative instructions. Nowadays, under the conditions of market economy, these transaction links must be realised through market mechanism, which puts forward new requirements for the effectiveness and innovation of related system construction. Therefore, if China wants to develop a cultural industry with unique Chinese characteristics, it must not only learn from the advantages of Western cultural industry development, but also continue to innovate based on our own national characteristics. Under the premise of ensuring the results of the current informatisation period, it's necessary continuously infiltrate new technologies to develop cultural industries, and make the development of China's cultural industry synchronised with the cultural industries of western developed countries as soon as possible. Considering the phased problems in the development of China's cultural industry, it's necessary to seize the two social structural opportunities of social industrialisation and social informatisation, and use content as a link to promote the integration of cross-field industrial chains, and also give full play to the role of the system in ensuring the effective operation of the market, and promote the upgrading and development of China's cultural industry through system innovation.

## References

1. Bell D. The coming of the post-industrial society. *The Educational Forum*. 1976;40(4):574–579. DOI: 10.1080/00131727609336501.
2. Jeremy V. Rent and political economy in culture industry work. *Journal of Cultural Economy*. 2014;7(2):194–208. DOI: 10.1080/17530350.2013.781055.
3. Levin MR, Forgan S, Hessler M, Kargon RH, Low M. *Urban modernity: cultural innovation in the second industrial revolution*. [S. l.]: The MIT Press; 2010. 288 p.
4. Skandalis A, Byrom J, Banister E. Experiential marketing and the changing nature of extraordinary experiences in post-postmodern consumer culture. *Journal of Business Research*. 2019;97:43–50. DOI: 10.1016/j.jbusres.2018.12.056.
5. National Bureau of Statistics of China. In the first quarter of 2021, the operating income of cultural and related industry enterprises above designated size will increase by 40.4 %. An average increase of 10.0 % in two years [Internet; cited 2021 April 30]. Available from: [http://www.stats.gov.cn/tjsj/zxfb/202104/t20210430\\_1816910.html](http://www.stats.gov.cn/tjsj/zxfb/202104/t20210430_1816910.html). Chinese.
6. Douglass CN. *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge: Cambridge University Press; 1990. 152 p. DOI: 10.1017/CBO9780511808678.

Статья поступила в редколлегию 17.07.2021.  
Received by editorial board 17.07.2021.

---

---

# РЕЦЕНЗИИ

---

# REVIEWS

---

---

*Симян Т. Ереванский государственный университет: семиотика пространства, интеллектуальный ландшафт, социальная память.* Ереван : Издательство ЕГУ, 2021. 102 с.

*Simyan T. Yerevan State University: semiotics of space, intellectual landscape, social memory.* Yerevan : Yerevan State University Publishing House, 2021. 102 p.

Научный интерес к семиотическому трактованию культурных объектов и явлений усилился во второй половине XX в. Собственно, генезис и становление социально-гуманитарного дискурса, развитие социологии и культурных исследований определили необходимость знаково-символического измерения человеческого бытия и культуры для понимания сути как самих культурных объектов, так и их репрезентаций.

В связи с этим особое значение приобрели и так называемые культурные повороты, среди которых важное место заняли лингвистический и интерпретативный. Они выступают формами и способами осмысления изменений как в общественном сознании и культуре, произошедших в большей степени в переломные 1960–70-е гг., так и в научном сознании, предметом которого все чаще стала выступать культура как коммуникативная, знаково-символическая, лингвистическая система, тесно связанная с социальными моделями и действиями.

Семиотическое измерение архитектурного (и не только) объекта позволяет найти ответы на целый комплекс вопросов, касающихся причин и обстоятельств его создания, а также исторических, ценностных, национальных и других смыслов.

Семиотическое пространство Ереванского государственного университета (ЕГУ) не исключение. Оно буквально пронизано сонмом исторических, социальных, ценностных, структурных, функциональных, художественных коннотаций. Его деконструкция позволила автору книги «Семиотическое пространство Ереванского государственного университета: интерьер и экстерьер (опыт описания)» Тиграну Сержикивичу Симяну продолжить изучение городского пространства Еревана как много-

мерного текста. Выразим согласие с ученым, который подчеркивает актуальность семиотического корпуса исследований, отвечающего как минимум на вопросы «как?», «почему?», и «выявляет неосознаваемые общественные, психологические структуры, ценности, виды памяти, механизмы запоминания и забвения, знаки идентичности и т. д.» (с. 7).

Книга состоит из трех частей: первая посвящена экстерьерному центру ЕГУ, вторая – семиотическому пространству центрального корпуса университета, третья – визуализации христианских ценностей в экстерьере и интерьере ЕГУ.

Анализ пространства ЕГУ Т. С. Симян начинает с экстерьерного центра – культурных семиотизированных маркеров, скульптур, расположенных на территории университета. Автор выделяет ряд присущих им семиотических кодов, отсылающих к ценностно-национальному, можно сказать, архетипическому, духовному и образовательному контекстам, роли армянских священнослужителей Саака Партева и Месропа Маштоца в формировании и развитии национальной культуры и ее этоса.

Очень интересным стало наблюдение Т. С. Симяна в отношении символического местоположения двух памятников у центрального входа в университет: слева – историку Мовсесу Хоренаци, справа – математику, картографу, астроному, основателю армянского естествознания Анании Ширакаци. Местоположение скульптур отражает размещение факультетов университета. Так, справа от центрального здания находятся факультеты фундаментальных, естественнонаучных дисциплин, слева – социально-гуманитарных наук.

Интерес представляет исследование пространства и библиотеки ЕГУ. Его семиотические маркеры выявляются на основе понимания внутреннего содержания библиотеки как хранилища национальной памяти и транснациональной, мировой культуры. Одним из таких маркеров является Средневековье, вернее, отсылка к феномену университетского образования, ставшего основой основ для европейского высшего образования. Так называемый средневековый маркер раскрывается в том числе через образы армянских ученых, кото-



рые запечатлены в барельефах фойе библиотеки, расположенных по принципу витражного моделирования. Все эти ученые являлись выпускниками армянских университетов и заложили фундамент национальной науки и образования.

Преемственность Средневековья и Нового времени репрезентирована в образах четырех известных деятелей армянской культуры и литературы: Саака Партева, Месропа Маштоца, Мовсеса Хоренаци, Анании Ширакаци. Аксиология и семиотика барельефов разных эпох, собранных в общий текст, помогают зрителю, студенту, ученому, посетителю ощутить единство, взаимосвязь и общность целей исторического и современного образовательного пространства.

Тем не менее центральной фигурой является образ М. Маштоца, создателя армянского алфавита, основоположника армянской литературы и письменности, просветителя и теолога. Его образ, по словам автора книги, «становится парадигмообразующей основой, «притягивающей» все остальные фигуры не только на барельефе библиотечного здания, но и в фойе центрального здания ЕГУ» (с. 21). Обладая архетипической глубиной, образ М. Маштоца символизирует собой творение, созидание, слово (барельефы находятся в корпусе филологического факультета).

Т. С. Симян оригинально трактует семиотику образа царя Аргишти, барельеф которого служит не только напоминанием о древних страницах истории Армении, но и символом вдохновения, энергии для духовных побед и свершений на поприще образования и творчества.

Наиболее рельефно выраженные средневековые маркеры университетского текста, коррелирующие с традициями и идентичностью национальной культуры, дополняются транснациональными советскими кодами. Так, один из барельефов, с изображением мужчины и женщины, для которых мир науки полностью открыт, фактически отсылает зрителя к идеологии «ода науке», формальному гендерному равноправию, прогрессу и светлому оптимистичному будущему. Т. С. Симяну в полной мере удастся вскрыть серию синтагматических и прагматических кодов барельефа, а также семантических связей образов и артефактов. Удачно выстраивается линия оппозиции «маскулинное – феминное» с попыткой ее одновременного уравнивания, поиском корреляции между символикой плодovitости и научным знанием. Пшеница под рукой мужчины, яблоко в руке женщины есть отсылки к плодотворности («плодovitости») научных открытий.

Выполненный в духе социалистического реализма барельеф в контексте современной транскрипции выглядит как визуальный канал советской пропаганды, отсылающий ко временам СССР как ушедшей в прошлое эпохе.

Отправным тезисом в парадигме исследования семиотического пространства центрального

корпуса ЕГУ для Т. С. Симяна стало понимание университетской территории как места, в котором представлена оппозиция «природа – культура», что позволяет наделять ее разным прагматическим, культурным, аксиологическим смыслом. Организация университетского пространства представляет собой национальный вариант интерпретации смысловой нагрузки этой оппозиции, ее ментальное прочтение. Следует отметить, что такой ракурс научного анализа выглядит очень оригинальным.

Фойе центрального корпуса насыщено символами культурно-исторической памяти, репрезентированными в бюстах выдающихся армянских ученых и писателей. Продолжением воплощения этих символов стала библиотека. В целом коды главного корпуса и библиотеки отсылают зрителя к человеческому, национальному и административному (в главном корпусе расположены управленческие структуры) капиталу. Используя исследования Ю. М. Лотмана в качестве семиотической матрицы, Т. С. Симян совершенно справедливо полагает, что университетское пространство призвано «передать» следующим поколениям научные открытия (Знание), социальные и культурные ценности (Память) и этические устои (Совесть)» (с. 36).

Библиотека стала, пожалуй, самым ярким индикатором этих составляющих. Ее тематические залы являются хранилищем социальной, культурно-исторической памяти всего университета и страны и служат основой для преемственности между поколениями, преподавателями и студентами.

Особое место в истории, памяти и мемориальном пространстве ЕГУ занимает тема геноцида. Ее знаково-символическое воплощение мы видим в Аллее благодарности и семиметровом памятнике (расцветший камень в форме креста-посоха) в честь 100-летия геноцида армян. С одной стороны, они являются напоминанием о трагических страницах жизни армян, с другой – призывают задуматься над недопустимостью любых проявлений насилия. Еще один ярко выраженный акцент – благодарность, уважение по отношению к тем, кто протянул руку помощи армянскому народу в страшные времена.

Также Т. С. Симян останавливается на таком историческом и мемориальном маркере, как Великая Отечественная война. В университетском дворе находится памятник из гранита с засохшим листочком из меди и живым источником. Засохший лист символизирует скорбь по погибшим преподавателям и студентам, живой источник – знак продолжающейся жизни и надежды. Несмотря на советский идеологический подтекст, как нам представляется, тема памяти, трагедии и жизни сохраняет актуальность.

Скорбь, боль утраты, с одной стороны, мир и жизнь – с другой, воплощаются и в мемориальном кресте-камне (хачкаре), установленном в честь погибших преподавателей в период войн 1988–1996 гг., а также в муралах пешеходных врат



университета, посвященных героям Карабахской войны 2016 г. Образы героев выполняют, по мнению автора исследования, прагматическую функцию, пропагандируя патриотические ценности, призывая хранить память о событиях и людях.

«Расколдовывание» семиотики экстерьера и интерьера ЕГУ Т. С. Сиян осуществляет на примере символизации факультетов. Фактически каждый из них обладает собственным полем высказывания, закрепленном в архитектурной или скульптурной образности. В этом отношении интересен анализ скульптуры ДНК, отсылающей к биологическому факультету. Как отмечает автор, это, пожалуй, единственный общекультурный маркер, утверждающий, добавим мы, значение памяти как фундамента человеческого существования.

Семиотический срез памятников ДНК в ЕГУ и Ереване Т. С. Сиян сопоставляет с арт-объектами в других странах и приходит к убедительному выводу: «Ереванскую скульптуру ДНК можно рассматривать не только как отдельный сегмент университетского пространства. Вкупе с другими семиотизированными компонентами (памятник погибшим в Великой Отечественной и Карабахской войнах, Аллея благодарности) скульптура ДНК обретает новые коннотативные смыслы: молекула жизни помнит все. Она имеет жизнеутверждающий смысл...» (с. 53).

Третья часть исследования посвящена визуализации христианских ценностей в интерьере и экстерьере ЕГУ. Теологический факультет ЕГУ свидетельствует о ценности религиозного этоса в истории Армении и его важной роли сегодня. Символом факультета стал хачкар, установленный в честь открытия подразделения. Как верно отмечает автор, крест на камне символизирует начало истории факультета, благодарность его основателю, духовное и земное начала. Послания хачкара запечатлены в барельефных образах. Т. С. Сияну удалось провести скрупулезное исследование изображений семени-круга, креста, неба, винограда и граната, других образов, семантика, прагматика и аксиология которых дает объемное представление о духовных национальных корнях и традициях армян.

Символика, традиция и функция расцветшего креста-посоха продолжает сюжеты и смыслы хачкара и представляет собой визуальное сообщение с двойным кодом: «Первый код – мемориал в честь геноцида армян, визуализация этой темы на тер-

ритории университетского пространства; второй код – продолжение армянской средневековой университетской традиции» (с. 66). Компаративный анализ креста-посоха с крестом монастыря в Татеве позволил автору сделать интересные выводы. Оба креста возведены на постаменте в виде восьмигранника, олицетворяющего вечные основы. Более того, весной из восьмигранника начинают расти цветы, что придает окружающему пространству цветное звучание и отсылает, как нам представляется, к образу возрождения, вечного круговорота жизни. Исследование образности других крестов-посохов указывает как на их связь со средневековой университетской традицией, так и на древние архетипические и христианские смыслы: спасение, мудрость, древо жизни.

Таким образом, университетский крест-посох представляет собой текст, многомерный палимпсест, в котором сочетаются универсальные и национальные коды, отсылки к глубинной архетипичности и Библии: идеи смысла, вечности, спасения, пути и поиска, духовности и духовного плодородия, мудрости, жизни. Т. С. Сияну в полной мере удалось деконструировать и семантику изображения на кресте-посохе ключевых образов четырех евангелистов: семантический верх занимают Матфей – ангел и Иоанн – орел, в семантическом низу расположены Лука – телец и Марк – лев. Крест-посох, справедливо подчеркивает автор, семиотически многозначен: «...по своим смысловым, структурным и функциональным параметрам он выражает собой архетипы Мирового Древа, Древа Познания и Древа Жизни» (с. 77).

Проведенный Т. С. Сияном анализ семиотического пространства ЕГУ, его экстерьерной и интерьерной композиции представляет собой системное исследование, продемонстрировавшее возможность обнаружить разнообразие смыслов, кодов и следов – архетипических, религиозных, аксиологических, функционально-прагматических, исторических – через семиотический срез. В связи с этим текст ландшафта ЕГУ воспринимается как культурный (в самом широком смысле этого слова), онтологический нарратив.

Работа Т. С. Сияна характеризуется социальной, научной актуальностью, поскольку позволяет обнаружить и утвердить понимание аутентичности и оригинальности национальной культуры.

Э. А. Усовская<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Элина Аркадьевна Усовская – кандидат культурологии, доцент; доцент кафедры культурологии, заместитель декана по учебной работе и международной деятельности факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета.

Elina A. Usovskaya, PhD (cultural studies), docent; associate professor at the department of cultural studies and deputy dean for academic affairs and international affairs, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University.

E-mail: elina-rain@mail.ru

## АННОТАЦИИ ДЕПОНИРОВАННЫХ В БГУ РАБОТ INDICATIVE ABSTRACTS OF THE PAPERS DEPOSITED IN BSU

*УДК 008(082)+130.2(082)*

**Научно-практические исследования по культурологии – 2020** [Электронный ресурс] : сб. науч. ст. студентов, магистрантов, аспирантов / БГУ ; [редкол.: М. Ю. Шода (отв. ред.) и др.]. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2021. 139 с. : ил. Библиогр. в конце отд. ст. Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/257004>. Загл. с экрана. Деп. в БГУ 15.03.2021, № 002715032021.

Сборник включает статьи студентов, магистрантов, аспирантов БГУ и БГУКИ, написанные по результатам научных исследований, затрагивающих различные области культурологии: проблемы материальной и духовной культуры Республики Беларусь; вопросы культурной политики Китая; отдельные феномены мировой культуры и фундаментальные проблемы культурологии.

## СОДЕРЖАНИЕ

### СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Шарейко И. Л.</i> Реализация модели эвристического обучения в системе подготовки студентов географических специальностей .....	4
<i>Чувилова И. В.</i> Презентация наследия обществу и вопросы поддержания идентичности в музейном пространстве.....	15
<i>Шода М. Ю.</i> Міфапаэтыка і міфакрытыка як два складнікі міфалагізму .....	21

### МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Зелезинская Н. С.</i> 146-й сонет У. Шекспира как синтез идей эпохи .....	28
<i>Богатырёва В. А.</i> Основные тенденции развития культуры Германии на рубеже XIX–XX вв. ...	40
<i>Соколова О. М.</i> Образы прошлого в культуре белорусского города: принципы формирования....	49
<i>Шмык Е. А.</i> Рецепция творчества И. В. Гёте веймарского периода в белорусской культуре....	57
<i>Усовская Э. А.</i> Социально-исторический фон формирования постмодернистского типа культуры в Беларуси.....	68

### КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

<i>Крывалап А. Д.</i> Праца крэатыўных індустрый з савецкімі эстэтычнымі формамі .....	75
<i>Будучев В. А.</i> Формирование франко-немецкого информационного пространства телеканалом ARTE .....	81
<i>Цю Янгуан, Сельченко Е. К.</i> Влияние социальных изменений на развитие китайской и западной культурных индустрий .....	86

### РЕЦЕНЗИИ

<i>Усовская Э. А.</i> Симян Т. Ереванский государственный университет : семиотика пространства, интеллектуальный ландшафт, социальная память.....	90
Аннотации депонированных в БГУ работ.....	93

## CONTENTS

### SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

<i>Shareika I. L.</i> Designing heuristic lessons for teaching English as a foreign language to geo-students .....	4
<i>Chuvilova I. V.</i> Presentation of heritage to society and issues of maintaining identity in the museum space.....	15
<i>Shoda M. J.</i> Mythopoetics and mythocriticism as two components of mythologism .....	21

### WORLD AND NATIONAL CULTURE

<i>Zelezinskaya N. S. W.</i> Shakespeare's 146 sonnet as a synthesis of the ideas of the age.....	28
<i>Bahatyrova V. A.</i> Main trends of culture development in Germany at the turn of the 19 <sup>th</sup> –20 <sup>th</sup> centuries.....	40
<i>Sokolova O. M.</i> Images of the past in the culture of the Belarusian city: formation principles .....	49
<i>Shmyk E. A.</i> Reception of J. W. Goethe's work of the Weimar period in the Belarusian culture .....	57
<i>Usovskaya E. A.</i> Social and historical background of postmodern culture type in Belarus .....	68

### CULTURAL INDUSTRIES

<i>Krivolap A. D.</i> The work of creative industries with Soviet aesthetic forms .....	75
<i>Buduchev V. A.</i> Creation of the Franco-German informational space by ARTE TV channel.....	81
<i>Qiu Yangguang, Selchenok E. K.</i> The influence of social changes on the development of Chinese and Western cultural industries.....	86

### REVIEWS

<i>Usovskaya E. A.</i> Simyan T. Yerevan State University : semiotics of space, intellectual landscape, social memory.....	90
Indicative abstracts of the papers deposited in BSU.....	93

*Журнал включен Высшей аттестационной комиссией Республики Беларусь в Перечень научных изданий для опубликования результатов диссертационных исследований по культурологии, искусствоведению, дизайну.*

**Человек в социокультурном измерении.  
№ 2. 2021**

Научно-теоретический журнал

Учредитель:  
Белорусский государственный университет

Юридический адрес: пр. Независимости, 4,  
220030, г. Минск.

Почтовый адрес: пр. Независимости, 4,  
220030, г. Минск.

Тел. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.

E-mail: [pscd@bsu.by](mailto:pscd@bsu.by)

URL: <https://journals.bsu.by/index.php/pitscd/index>

Редакторы *А. В. Агеева, О. А. Семенец,  
Е. В. Жерносек, С. Е. Богуш*

Технический редактор *Д. Ф. Когут*

Корректоры *А. С. Горгун, Л. А. Меркуль*

Подписано в печать 31.08.2021.

Тираж 100 экз. Заказ 331.

Республиканское унитарное предприятие  
«Информационно-вычислительный центр  
Министерства финансов Республики Беларусь».

ЛП № 02330/89 от 03.03.2014.

Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

© БГУ, 2021

**Human in the Socio-Cultural Dimension.  
No. 2. 2021**

Scientific and theoretical journal

Founder:  
Belarusian State University

Registered address: 4 Niezaliežnasci Ave.,  
Minsk 220030.

Correspondence address: 4 Niezaliežnasci Ave.,  
Minsk 220030.

Tel. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.

E-mail: [pscd@bsu.by](mailto:pscd@bsu.by)

URL: <https://journals.bsu.by/index.php/pitscd/index>

Editors *A. V. Aheyeva, O. A. Semenets,  
E. V. Zhernosek, S. J. Bohush*

Technical editor *D. F. Kogut*

Proofreaders *A. S. Gorgun, L. A. Merkul'*

Signed print 31.08.2021.

Edition 100 copies. Order number 331.

Republican Unitary Enterprise  
«Informatsionno-vychislitel'nyi tsentr  
Ministerstva finansov Respubliki Belarus'».

License for publishing No. 02330/89, 2014 March 3.

17 Kal'varyjskaja Str., Minsk 220004.

© BSU, 2021