



БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ЧЕЛОВЕК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

HUMAN IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Издается с февраля 2020 г.

Выходит один раз в полугодие

2

2022

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; редактор издательства «Змитер Колас», 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 имени С. Г. Строганова, Москва, Россия.
Локотко А. И.	Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Мартинов В. Ф.	Институт современных знаний имени 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 имени 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.	Штуттартский университет, Штуттарт, 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); editor at the publishing house «Zmiter Kolas», 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 316.77; 008

ФАКТАР ЧАСУ ДЛЯ РАЗУМЕННЯ КУЛЬТУРНОЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ

А. Д. КРІВАЛАП^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў,
вул. Рабкараўская, 17, 220007, г. Мінск, Беларусь

Асэнсоўваецца роля фактару часу ў працэсе канструявання культурнай ідэнтывнасці на прыкладзе дзейнасці крэатыўных індустрыяў. У якасці тэарэтычнага фундаменту выкарыстоўваюцца падыходы Э. Гідэнса і З. Баўмана да вывучэння сучаснасці. Акрэсліваюцца магчымасці ўяўлення ў канцэпцыі К. Кастарыядзіса. Прапановы ўважання інтэрпрэтацыі разумення месца і ролі крэатыўных індустрыяў для працы з сучаснасцю і магчымымі ўяўленнямі праектаў будучыні. Прадстаўляецца аўтарская канцэпцыя культурнай ідэнтывнасці як часткі перфарматыўнай практыкі рэпрэзентацыі, што ствараецца як працэс асэнсавання і канструявання сябе падчас рэпрэзентацыі. Фарміраванне культурнай ідэнтывнасці непазбежна выклікае неабходнасць выпрацоўкі адказаў на аксіялагічныя пытанні адносна разумення мінулага і ўяўлення будучыні.

Ключавыя словы: крэатыўныя індустрыі; культурная ідэнтывнасць; час; будучыня; сучаснасць; мадэрнізацыя.

Образец цитирования:

Кривалап АД. Фактор часу для разумения культурной идентичности. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:4–9.

For citation:

Krivolap AD. Time factor for understanding of the cultural identity. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:4–9. Belarusian.

Автор:

Алексей Дмитриевич Кривалап – кандидат культурологии; доцент кафедры культурологии факультета культурологии и социально-культурной деятельности.

Author:

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

ФАКТОР ВРЕМЕНИ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

А. Д. КРИВОЛАП¹⁾

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

Осмысливается роль фактора времени в процессе конструирования культурной идентичности на примере креативных индустрий. В качестве теоретического фундамента используются подходы Э. Гидденса и З. Баумана к изучению современности. Очерчиваются возможности воображения в концепции К. Касториадиса. Предлагаются вероятные интерпретации понимания места и роли креативных индустрий для работы с настоящим и возможными образами проектов будущего. Представляется авторская концепция культурной идентичности как части перформативной практики репрезентации, которая создается в процессе осмысления и конструирования себя. Создание культурной идентичности требует развернутых ответов на аксиологические вопросы понимания прошлого и представления будущего.

Ключевые слова: креативные индустрии; культурная идентичность; время; будущее; современность; модернизация.

TIME FACTOR FOR UNDERSTANDING OF THE CULTURAL IDENTITY

A. D. KRIVOLAP^a

^aBelarusian State University of Culture and Arts,
17 Rabkaraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus

The article is devoted to comprehension of the role of the time factor in the process of construction of cultural identity on the example of creative industries. The approaches of A. Giddens and Z. Bauman to the study of modernity are used as a theoretical basis, the possibilities of imagination in the concept of C. Castoriadis are outlined. The article offers possible interpretations of the understanding of the place and role of creative industries to work with the present and possible images of future projects. The author's concept of cultural identity is presented as part of the performative process of representation, which is created in the process of reflection and construction of the self. The creation of cultural identity requires detailed answers to the axiological questions of understanding the past and presenting the future.

Keywords: creative industries; cultural identity; time; future; modernity; modernisation.

Уводзіны

Эмацыйна лёгка працаваць з далёкім мінулым. Магчыма шукаць доказы і знаходзіць адказы на хвалюючыя пытанні, пры гэтым не звяртаць асаблівай увагі на дробязі штодзённага жыцця далёкіх продкаў. Даследчыкі ідэнтычнасці перыядычна звяртаюцца да славытага залатога веку, які па-свойму вызначаецца для кожнай культуры. Але чым бліжэй да даследчыка вывучаемы перыяд, тым больш балючай і складанай будзе праца з ім. Сучасная беларуская культурная ідэнтычнасць уключае ў сябе і стаўленне да савецкага мінулага. Пры гэтым зараз у Беларусі ўзрастае колькасць людзей, якія не маюць ва ўласным габітусе (П. Бурдзье) досведу савецкага мінулага і ведаюць толькі практыкі ўзаемадзеяння не з савецкім, а з савецкасцю ці з рэпрэзентацыйнай савецкага. Таксама істотным для разумення ўласнай культурнай ідэнтычнасці будзе не толькі мінулае, але і ўсе модусы часу – мінулае, сучаснасць і будучыня. Такім чынам, варта не столькі разгледзець працэс канструявання культурнай ідэнтычнасці ў кантэксце стаўлення і разумення мінулага, колькі зразумець гэта як працэс працы з сучаснасцю і ўяўленнямі пра будучыню.

Глабалізацыя мае і адваротны бок усеахопнай гамагенізацыі, калі адбываецца вяртанне да лакальнасці і імкненне да ўнікальнасці ператвараецца ў сусветны працэс, калі адраджэнне этнічнасці прыходзіць на змену глабальнасці. Але адраджэнне – гэта не вяртанне да мінулага (у асноўным таму, што далёка не ўсё зафіксавана і асэнсавана), а своеасаблівая гульня з гісторыяй, якая можа цягнуцца бясконца.

Пошукі культурнай ідэнтэчнасці – гэта не проста аднаўленне мінулага, якое ўжо стамілася чакаць, калі яго знойдуць і заўважаць.

Мэты артыкула – паказаць ролю фактару часу ў працэсе канструявання культурнай ідэнтэчнасці на прыкладзе дзейнасці крэатыўных індустрыі і адзначыць, якім чынам уяўленні пра мінулае, стаўленне да сучаснасці і чаканне будучыні ўплываюць на разуменне саміх сябе.

Тэарэтычныя асновы праблематызацыі сучаснасці

Цікавы і складаны канцэпт сучаснасці патрабуе асобнага абмеркавання, калі яна робіцца даступнай людзям праз выкарыстанне пэўных тэхналогій, стылю, прыёмаў. Але гэта не толькі і не столькі пра існаванне тэхнічнай мадэрнізацыі, колькі пра пераасэнсаванне грамадства. Гісторыя культуры, як частка культуралогіі, цікавіцца адметнасцямі культурнага жыцця мінулых часоў, тады як арганізаваная і структураваная сістэма культуралагічных ведаў толькі падкрэслівае гэтую арыентацыю ў мінулае. Так, гісторыя культуры становіцца неабходнай часткай для разумення форм і дынамікі развіцця грамадства.

Для культуралогіі сучаснасць не з’яўляецца вельмі актуальнай даследчай праблемай. Ёсць разуменне існавання культуры і цывілізацыі, пагрозы мадэрнізацыі, дакладней, яе першай хвалі, калі, абпіраючыся на ідэі Асветніцтва, еўрапейская культура незваротна пераходзіла да новага тэхналагічнага ўкладу – таго, што можа ўспрымацца як пераход ад аграрнай (ці традыцыйнай) сістэмы арганізацыі грамадства і культурнага жыцця да індустрыяльнай. Гэтая новая сітуацыя мадэрна канца XIX – пачатку XX ст. істотна адбілася на разуменні магчымасцей для развіцця культуры. У самым спрошчаным выглядзе гэта можна заўважыць на ўзроўні крытыкі з’яўлення масавай культуры, а таксама дамінавання густы і патрабаванняў сярэднястатыстычнага спажываўца культурных прадуктаў у выніку паўстання мас.

У свой час прадстаўнікі франкфурцкай школы дасканалы апісалі і канцэптуалізавалі трансфармацыю грамадства, якая адбывалася падчас працэсу мадэрнізацыі. У пачатку XXI ст., калі чалавецтва знаходзілася на парозе магчымага пераходу да наступнага сацыяльнага ўкладу, які прывёў да рабатызацыі і аўтаматызацыі, культурологі быццам бы не заўважалі ўсяго таго, што было напрацавана ў XX ст. прадстаўнікамі іншых сацыяльна-гуманітарных дысцыплін, і працягвалі даследаваць праблемы існавання культуры, сапраўднасць і каштоўнасць якой правяраны часам.

Этап пераходу ад традыцыйнага грамадства да індустрыяльнага выклікаў фарміраванне ахвяр і выдаткаў, з якімі не лічыліся. Уклад грамадства з традыцыйнай нацыянальнай культурай быў таксама прынесены ў ахвяру. Спробы прытрымлівацца постсучаснасці ўзмацняюць глабалізацыю. З аднаго боку, грамадствам, якія апіраюцца на ідэі постмадэрну, постіндустрыяльнасці і постпраўды, немагчыма адмовіцца ад лакальнай непаўторнасці і цалкам перайсці на глабальны праект сучаснасці. З іншага боку, гэтая самая лакальнасць непазбежна адсылае да актуалізацыі наяўнасці нацыянальных адметнасцей, якія былі ўласцівымі для традыцыйнай культуры.

Адным з вынікаў XX ст. стала відавочная залежнасць грамадства ад разнастайных тэхналогій. Калі раней яшчэ магчыма было спрачацца адносна абмежаваных магчымасцей тэхналагічнага дэтэрмінізму і яго ўплыву на сацыяльнае жыццё, то зараз выкарыстанне пэўных тэхналогій з’яўляецца атрыбутыўнай характарыстыкай грамадскага жыцця. У свой час такімі ключавымі тэхналогіямі, якія падкрэслівалі ўзровень развіцця культуры, былі пісьменнасць, кнігадрукаванне, тэлефон, радыё, тэлебачанне, інтэрнэт. Адносна кожнай з іх выпрацоўваліся адпаведныя культурныя формы спажывання і ўзаемадзеяння. Беспісьменныя культуры, якія засталіся на ўзроўні вербальных форм камунікацыі, у аспекце культурнай антрапалогіі разглядаюцца як прымітыўныя. З’яўленне кнігадрукавання сфарміравала «галактыку» І. Гутэнберга (у разуменні М. Маклюэна) і зрабіла магчымым пераход да культуры тэксту. Тэлеграф і тэлефон былі першым крокам у пераадоленні праблемы часу і прасторы, што радыкальным чынам дазволіла перагледзець культурныя межы і практыкі ўзаемадзеяння. Радыё і тэлебачанне сталі заўважнай ступенню да ўтварэння глабальнай інфармацыйнай прасторы, якая напачатку ўспрымалася як глабальная вёска (М. Маклюэн). Завяршэннем гэтай камунікацыйнай гонкі стала распаўсюджванне інтэрнэту і чаканне інтэрнэту рэчаў (*Internet of things*) і штучнага інтэлекту. У свой час выкарыстанне кожнай з гэтых тэхналогій камунікацыі было звышновым і магло паказваць тую будучыню, якая наступіла ўжо сёння.

Гэта можна разглядаць як адзін з міфаў масавай культуры на конт сучаснасці, якая можа быць зразумелай праз набліжэнне будучыні. Сучаснасць успрымаецца як тое, што мае сувязь з праектамі ці ўяўленнямі людзей адносна будучыні. Такі падыход быў шырока распаўсюджаны ў пачатку XX ст. на хвалі агульнай крытыкі мадэрнізацыі.

У праграмным тэксце «Вадкая сучаснасць» (*Liquid modernity*) З. Баўман спрабаваў патлумачыць трансфармацыю статуса сучаснасці ў XX ст., якая згубіла цвёрдыя і непахісныя формы і, як вадкасць, прыняла форму, якая залежыць ад лакальных практык. Былыя формы сацыяльнага жыцця быццам бы

расплавліліся ў плавільным катле сучаснасці, і гэтай вадкай пластычнай масе (З. Баўман) магчыма надаць розныя формы. Адным з вынікаў такой сучаснасці для культуры З. Баўман лічыў утварэнне гардэробных супольнасцей замест трывалых сацыяльна-культурных стасункаў. Аналогію можна прагледзець у тым, як наведвальнікі тэатра, аб'яднаныя толькі па адным крытэрыі, зацікаўлены ў спектаклі, што ўсе астатнія адрозненні і інтарэсы пакідаюць у гардэробе, каб пасля яго заканчэння вярнуцца да сваіх штодзённых праблем. Але тады заканамерным можа быць пытанне аб тым, аб'ядноўвае культура грамадства ці падзяляе яго. «Адна з мэт гардэробных супольнасцей палягае ў тым, каб эфектыўна прадухіляць кандэнсцыю “сапраўдных” (гэта значыць паўнаважных і доўгачасовых) супольнасцей, якія яны імітуюць і (зманліва) абяцаюць аднавіць ці спарадзіць на пустым месцы. Яны рассяваюць, а не збіраюць разам нявыкарыстаную энергію сацыяльных падахвочванняў і таму робяць унёсак ва ўвекавечанне самотнасці людзей, адчайна, але беспаспяхова шукаюць кампенсацыі ў рэдкіх узгодненых і гарманічных калектывных справах»¹ [1, с. 216].

Э. Гідэнс, выкарыстоўваючы язду на калясніцы як метафару сучаснасці, ужо з іншага боку падыходзіў да пытання сучаснасці. Калясніца атрымлівае стабільнасць толькі падчас руху, што тлумачыцца дынамічнай, а не статычнай раўнавагай. Пры гэтым калясніца застаецца дастаткова небяспечнай. Рэалізацыя ідэй Асветніцтва істотна адрозніваецца ад таго, што прапануюць тэорыя і першапачатковыя планы. Гэтую розніцу Э. Гідэнс тлумачыў на двух узроўнях. Першы – памылкі праектавання, калі сучаснасць неаддзельна «ад абстрактных сістэм, якія прадугледжваюць вызваленне сацыяльных адносін па ўсім дыяпазоне прасторы і часу, ахопліваючы як абагульненую прыроду, так і сацыяльны свет» [2, с. 294]. Другі – памылкі кіроўцы (ці той самы чалавечы фактар), калі любая калясніца, нават ідэальна спраектаваная, можа разбіцца пры памылцы кіроўцы падчас руху: «І ў адрозненні ад памылак праектавання, сацыяльныя памылкі ўяўляюцца невыпраўнымі» [2, с. 295].

Ва ўмовах сучаснасці сацыяльна-культурнае вымярэнне рэчаіснасці, выкарыстоўваючы новыя веды і метады іх атрымання, не будзе здольным сфармуляваць стабільнае і прадказальнае атачэнне. Даследаванні ў сацыяльнай сферы не проста апісваюць грамадства, але і адначасова спрыяюць яго трансфармацыям. На думку Э. Гідэнса, «гэта фундаментальная ўласцівасць сучаснасці як калясніцы; яна ўздзейнічае на сацыяльную прыроду ў той жа меры, што і самі сацыяльныя інстытуты» [2, с. 297]. Культурныя даследаванні з'яўляюцца не толькі выключна акадэмічнымі. Яны маюць патэнцыял для трансфармацыі і развіцця сацыяльна-культурнай сферы.

Разгляд сітуацыі сучаснасці непазбежна закранае і пытанне мадэрнізацыі. Разнастайнасць культурных трансфармацый падказвае, што «глабалізацыя – гэта не адзін працэс, а складанае спалучэнне цэлага шэрага працэсаў, якія развіваюцца супярэчліва ці нават у супрацьлеглых кірунках» [3, с. 29]. Адначасова ў розных кутках свету пад выглядам глабалізацыі адбываюцца абсалютна неадназначныя працэсы. На лакальным узроўні магчыма стварыць такую праблему, якая страсяне свет і радыкальным чынам перафарматуе сацыяльна-культурныя практыкі насельніцтва планеты. Пандэмія COVID-19 можа быць ілюстрацыяй да гэтага.

Крэатыўныя індустрыі як частка інфраструктуры для мадэрнізацыі

Сённяшні выклік адпаведнасці сучаснасці – гэта перафарматаванне сацыяльна-культурнай сферы і пераасэнсаванне таго, чым з'яўляецца грамадства, а дакладней, грамадства спажывання. Праблема трансфармацыі грамадства ў грамадства спажывання даўно апісана ў межах сацыялогіі і іншых сацыяльна-гуманітарных дысцыплін, а таксама ў розных аспектах гэтага працэсу – спажыванне як канструяванне ідэнтычнасці, спажыванне як падстава для сацыяльнай стратыфікацыі, спажыванне як чынік структурацыі грамадства і інш. Адбываецца трансфармацыя беларускага грамадства, калі замест невядомага пункта прызначэння сацыяльнай трансфармацыі грамадства пераходнага перыяду людзі паступова кіруюцца ў бок грамадства спажывання.

Гэтым магчыма патлумачыць і ажыятаж вакол спажывання, і ўзмацненне атамізацыі індывідаў, што вядзе да ўтварэння новай формы сацыяльнасці, якую З. Баўман называе «неаплямёнамі, якія па сваёй сутнасці з'яўляюцца ладамі жыцця, а лад жыцця амаль цалкам зводзіцца да стылю спажывання» [4, с. 217], калі складаныя культурныя формы арганізацыі сацыяльнага жыцця замяняюцца практыкамі штодзённага індывідуалізаванага спажывання.

Але ці застаецца ў гэтым працэсе канвеернага спажывання месца для творчасці, калі творчасць – гэта нешта большае, чым здольнасць паспяхова камбінаваць брэндзі ў працэсе спажывання? Варта спыніцца на адрозненні паміж творчасцю і креатыўнасцю. Творчасць успрымаецца як спроба і праява самарэалізацыі і індывідуальнай працы над сабой. Яна не залежыць ад рэакцыі публікі, якая наогул не з'яўляецца абавязковай. Творчасцю могуць займацца ў сваіх інтарэсах і не чакаюць ад гэтай дзейнасці

¹ Тут і далей пераклад наш. – А. К.

грашовых узнагарод (яна пазбаўлена манетызацыі), тады як крэатыўнасць – гэта тэхналогія якаснага вырашэння нестандартных задач, вынік рэалізацыі якіх можа задаволіць кліентаў і стане кампрамісам для творчых амбіцый таго, хто непасрэдна займаецца выкананнем задач.

Крэатыўнасць – гэта не алгарытмічны перабор усіх магчымых варыянтаў дзеянняў у пошуках найбольш аптымальнага, а спалучэнне неспалучаемага. Яна ёсць тое, чым сёння заняты крэатыўныя індустрыі ў Беларусі – спробай даць другое жыццё тым фізічным прасторам, якія больш не выкарыстоўваюцца як індустрыяльныя пляцоўкі ў літаральным сэнсе. Пытанне не ў тым, каб паўтарыць практыку іншых замежных культурных прастораў, а ў тым, каб знайсці адпаведную форму тут і зараз, паспрабаваўшы часова зафіксаваць гэту няўлоўную вадкую сучаснасць у пэўным выглядзе. Фактычна гэта тое, што З. Баўман апісваў як праблему існавання гардэробных ці карнавальных супольнасцей, калі людзі не аб'ядноўваюцца на падставе нейкіх глыбокіх ідэй.

Крэатыўныя індустрыі, з аднаго боку, заняты канструяваннем неаплямёнаў на падставе абранага стылю спажывання, а з іншага боку, ствараюць магчымасці для ўтварэння часовых гардэробных супольнасцей. Пры гэтым разуменне адукацыі як чарговай паслугі непазбежна прыводзіць да камадыфікацыі акадэмічнай сферы таго, што можа быць названа акадэмічным капіталізмам. Калі ўсё падпарадкавана аптымізацыі і скарачэнню выдаткаў дзеля павышэння фінансавай эфектыўнасці, то ў выніку можна назіраць скарачэнне тэрміна навучання і інтэнсіфікацыю (фактычна канвеер) адукацыйнага працэсу. Такім прыкладам могуць быць адукацыйныя цэнтры камерцыйных кампаній, якія імкнуцца назвацца ўніверсітэтамі ці акадэміямі, але да ідэі акадэмічных свабод і ўніверсітэцкай аўтаноміі яны не будуць мець ніякага дачынення, таму што карпаратыўныя прафесары працуюць на карысць не ўсяго грамадства, а ў першую чаргу пэўнай карпарацыі, што супярэчыць самой ідэі ўніверсітэта.

Праект будучыні як складнік культурнай ідэнтычнасці

Мінулае вельмі істотна ўплывае на тое, з кім і з чым у ім варта суадносіць уласныя ўяўленні пра будучыню. Як стварыць прывабны праект будучыні, які быў бы скіраваны не ў мінулае, а выключна ў будучыню, і які будзе пазбаўлены пэўных комплексаў мінулага? Людзі, абдзеленыя ўласным мінулым, гатовыя больш лёгка прыняць новыя варыянты сацыяльнай арганізацыі. Цяжка пагадзіцца з такімі радыкальнымі прапановамі праектаў будучыні, як стартап-нацыя ці ІТ-генерацыя, якія татальна пазбаўлены мінулага ў выглядзе ўласнага гістарычнага наратыву. Магчыма, роля і месца крэатыўных індустрыяў у Беларусі заключаюцца ў тым, што індустрыі імкнуцца знайсці кампраміс паміж гэтымі радыкальнымі прапановамі варыянтаў будучыні. Не пазбаўляюцца ад няпростага мінулага, а спрабаваць пераасэнсаванне яго. І ў той жа час не пагаджацца на прапановы пачынаць з нуля, а імкнуцца лакалізаваць глабальныя тэндэнцыі ў разуменні будучыні.

Крэатыўныя індустрыі прапаноўваюць розныя варыянты будучыні, якія можна параўноўваць і якія нават канкуруюць. Магчыма, што адчуванне сябе і ўласнай адметнасці прадстаўнікамі крэатыўных індустрыяў можа адрознівацца ад большасці насельніцтва, але асабліваю цікавасць для аўтара дадзенага артыкула прадстаўляе менавіта гэтая розніца поглядаў, адметнасці і новыя мадэлі і формы культуры штодзённасці. Што з'яўляецца сёння сучасным, з цягам часу можа стаць звыклым. Дзейнасць крэатыўных індустрыяў у некаторай ступені скіравана на стварэнне падобнага стылю, новай эстэтыкі і, відавочна, новых сацыяльна-культурных норм. Людзі не чакаюць, калі настане светлая будучыня, а трансфармуюць малымі крокамі рэчаіснасць вакол сябе ў адпаведнасці з тым, як лічаць правільным. Гэтае адчуванне пакуль што не з'яўляецца дамінуючым, але яно дакладна можа быць канкурэнтным для канструявання новай ідэнтычнасці ў пераадоленні мінулага.

Крэатыўныя індустрыі і сучасная культура прапаноўваюць уласнае бачанне будучыні. Падобнае візіянерства з'яўляецца папулярнай і запатрабаванай часткай грамадства спажывання. Анонсы новых мадэлей смартфонаў ці новыя стандарты перадачы дадзеных прывабляюць спажывцоў па ўсім свеце, нават калі да іх краін гэтая з'ява дойдзе не вельмі імкліва і дакладна, што не для ўсіх.

Трансфармацыю сацыяльна-культурнай сферы ажыццяўляюць крэатыўныя індустрыі. К. Кастарыядзіс разглядаў ролю і функцыі ўяўлення як механізма для сацыяльна-культурных трансфармацый. «Уяўленае не з'яўляецца вобразам чагосьці. Яно ёсць бесперапынная, па сутнасці сваёй неабгрунтаваная творчасць (як грамадска-гістарычная, так і псіхічная) сімвалаў (форм, вобразаў), якія толькі і могуць даць падставу для выражэння “вобраза чагосьці”. Тое, што мы называем “рэальнасцю” і “рацыянальнасцю”, з'яўляецца сутнасным вынікам гэтай творчасці» [5, с. 9]. К. Кастарыядзіс выкарыстоўвае метафару магмы як формы, дакладней, адсутнасці сталай формы для праяўлення сацыяльнага. Сацыяльна-культурнае вымярэнне існуе роўна настолькі, наколькі яно можа быць уяўленым супольнасцю. Калі пэўная сацыяльная група разважае пра нешта як насамрэч існуючае, а прадстаўнікі іншых сацыяльных груп адмаўляюць існаванне гэтага феномена, то гэта не калектыўная галюцынацыя першых, а магчымасць для трансфармацыі іх супольных уяўленняў пра рэчаіснасць. «Сацыяльнае ўяўленне (або грамадства, якое стварае інстытуты) існуе ў разуменні-стварэнні ўяўленых сацыяльных значэнняў, ін-

стытутаў і праз яго; у разуменні такіх інстытутаў як “увядзенне ў прысутнасць” гэтых значэнняў, а значэнняў як інстытуцыяналізаваных» [5, с. 452].

К. Кастарыядзіс апісваў механізм працы з будучым праз трансфармацыю сучаснасці тут і зараз: «Інстытуцыяналізацыя сацыяльнага свету кожны раз з’яўляецца неабходнасцю ўсталявання таго, што існуе і не існуе, мае значэнне і не мае значэння, таго, што можа адбывацца і не можа адбывацца, як “па-за” грамадствам (у адносінах да “прыроды”), так і “ўнутры” апошняга. Гэта з неабходнасцю павінна быць для грамадства таксама “прысутнасцю” нябыту, фальшывага, выдуманнага, проста магчымага, але несапраўднага. Менавіта з дапамогай сінергіі ўсіх гэтых схем азначэння для дадзенага грамадства ствараецца “рэальнасць”» [5, с. 454]. Рэалістычнасць супольнага праекта будучыні залежыць не ад масавасці яго прыхільнікаў, але ад глыбіні іх перакананняў і ўяўленняў. Лепшым іх пацвярджэннем выступае практыка, асабліва калі не ўзнікае супярэчнасці.

Заклучэнне

Культурная ідэнтычнасць не мае ўніверсальнага характару, які быў бы пазбаўлены часавага вымярэння. Сацыяльна-культурны кантэкст, у якім адбываецца фарміраванне культурнай ідэнтычнасці, патрабуе наяўнасці адпаведнай культурнай формы і пэўных прынцыпаў арганізацыі. Стварэнне культурнай ідэнтычнасці тут і зараз непазбежна выклікае неабходнасць выпрацоўкі адказаў на аксіялагічныя пытанні адносна разумення мінулага і ўяўлення праекта будучыні.

Культурная ідэнтычнасць трактуецца як частка працэсу рэпрэзентацыі і носіць перфарматыўны характар. Яна ствараецца не як спроба наблізіцца да якога-небудзь ідэальнага прыкладу, а як частка працэсу асэнсавання і канструявання сябе ў працэсе рэпрэзентацыі. Культура існуе як практыка, якая ўключаецца ў працэс сацыяльнага станаўлення, а не проста заклікае да вяртання ў славу тае мінулае.

Сучаснасць разглядаецца як праблема ў кантэксце глабалізацыі і мадэрнізацыі. Будучыня не ствараецца ў выглядзе прагнозу ці прадказання. Задача ў тым, каб зразумець магчымасць сфармуляваць прывабны праект будучыні, які не быў бы абцяжараны мінулым.

Сучасныя крэатыўныя індустрыі адначасова выкарыстоўваюць і ствараюць умовы для мадэрнізацыі. Будучыня – гэта тое, да чаго людзі не маюць непасрэднага дачынення, але пры гэтым яна залежыць ад мінулага. Крэатыўныя індустрыі прапаноўваюць уласныя праекты будучыні, якія могуць быць складнікам для пабудовы культурнай ідэнтычнасці. З аднаго боку, гэта можа быць абсалютна павярхоўны і імітацыйны, не абцяжараны мінулым праект будучыні, а з іншага боку, гэта магчымасць прапрацаваць і стварыць прывабны праект будучыні, які не «выракаецца» лакальнай культурнай ідэнтычнасці і ўласнага мінулага, а наадварот, грунтуецца на рэфлексіі, эмоцыях, супольнасці і салідарнасці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бауман З. *Текучая современность*. Асочаков ЮВ, переводчик. Санкт Петербург: Питер; 2008. 240 с.
2. Гидденс Э. *Последствия современности*. Ольховиков ГК, Кибальнич ДА, переводчики. Москва: Практис; 2011. 352 с. (Образ общества).
3. Гидденс Э. *Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь*. Коробочкин МЛ, переводчик. Москва: Весь мир; 2004. 120 с.
4. Бауман З. *Мыслить социологически*. Филиппов АФ, переводчик. Москва: Аспект Пресс; 1996. 255 с.
5. Касториadis К. *Воображаемое установление общества*. Офертас С, Волкова Г, переводчики. Москва: Гнозис; 2003. 480 с.

References

1. Bauman Z. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press; 2000. 228 p.
Russian edition: Bauman Z. *Tekuchaya sovremennost'*. Asochakov YuV, translator. Saint Petersburg: Piter; 2008. 240 p.
2. Giddens A. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press; 1990. 186 p.
Russian edition: Giddens A. *Posledstviya sovremennosti*. Ol'khovikov GK, Kibal'chich DA, translators. Moscow: Praxis; 2011. 352 p. (Obraz obshchestva).
3. Giddens A. *Runaway world: how globalization is reshaping our lives*. London: Taylor & Francis; 2003. 140 p.
Russian edition: Giddens A. *Uskol'zayushchii mir: kak globalizatsiya menyaet nashu zhizn'*. Korobochkin ML, translator. Moscow: Ves' mir; 2004. 120 p.
4. Bauman Z. *Thinking sociologically*. New York: John Wiley & Sons; 1990. 198 p.
Russian edition: Bauman Z. *Myslit' sotsiologicheskii*. Filippov AF, translator. Moscow: Aspekt Press; 1996. 255 p.
5. Castoriadis C. *L'Institution imaginaire de la societe*. Paris: Editions du Seuil; 1975. 498 p.
Russian edition: Castoriadis C. *Voobrazhaemoe ustanovleniye obshchestva*. Ofertas S, Volkova G, translators. Moscow: Gnozis; 2003. 480 p.

ЦИФРОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: УСТАНОВКИ И ПРИНЦИПЫ

Ю. Ю. ГАФАРОВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются установки и принципы новой сферы антропологического знания – цифровой антропологии. Эта сфера изучает распространение глобальных информационных и коммуникационных технологий в самых различных социальных и культурных полях не как технологический, социально нейтральный акт, а как изменение способов коммуникации во всем мире. Цифровая антропология сохраняет преемственность установок и принципов культурного анализа, утверждая при этом, что цифровизация не сделала человека менее человеческим и не лишила культуру ее сущности.

Ключевые слова: цифровая антропология; цифровая культура; социокультурная антропология; интерпретативная антропология; универсализм; холизм; адаптация; интеграция; культурный релятивизм.

Благодарность. Исследование проводилось при финансовой поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований в рамках выполнения научного проекта «Мобильные технологии в цифровой трансформации повседневности Республики Беларусь» (грант № Г20-056).

DIGITAL ANTHROPOLOGY: ATTITUDES AND PRINCIPLES

J. J. GAFAROVA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The paper considers the attitudes and principles of a new field of anthropological knowledge – digital anthropology. Digital anthropology is focused on seeing the spread of global information and communication technologies in a wide variety of social and cultural fields not as a purely technological, socially neutral act, but as a change in the ways of communication around the world. Digital anthropology preserves the continuity of attitudes and principles of cultural analysis, arguing that digitalisation has not made a person less human, and culture has not deprived it of its essence.

Keywords: digital anthropology; digital culture; social and cultural anthropology; interpretive anthropology; universalism; holism; adaptation; integration; cultural relativism.

Acknowledgements. The study was conducted with the financial support of the Belarusian Republican Foundation for Fundamental Research in the framework of the scientific project «Mobile technologies in the digital transformation of the everyday life in the Republic of Belarus» (grant No. Г20-056).

Введение

Цифровая антропология – новая область антропологического знания, предметом которой являются социокультурные трансформации, связанные с распространением цифровых технологий. Рассматривая цифровые системы и виртуальные миры как культурные артефакты, антропологи исследуют их

Образец цитирования:

Гафарова Ю.Ю. Цифровая антропология: установки и принципы. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:10–14.

For citation:

Gafarova JJ. Digital anthropology: attitudes and principles. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:10–14. Russian.

Автор:

Юлия Юрьевна Гафарова – кандидат философских наук, доцент; доцент кафедры социальной коммуникации факультета философии и социальных наук.

Author:

Julia J. Gafarova, PhD (philosophy), docent; associate professor at the department of social communication, faculty of philosophy and social sciences.
julia.j.gafarova@gmail.com

в широком социальном контексте, выявляют противоречия и сложности их функционирования. Кроме того, в рамках цифровой антропологии делается акцент на динамичном характере всех современных региональных, национальных и локальных культур и эксплицируется специфика их изменений под влиянием цифровизации.

Антропологи изучают, как цифровые технологии создают человеческую культуру и общество и как сами формируются ими, опираясь на конструктивистские, холистические и релятивистские установки антропологического знания.

Основные принципы антропологического знания

Антропология – особое знание о человеке, нацеленное на изучение всего спектра человеческого развития и поведения, достижение максимально полного описания биологических, культурных и социальных особенностей человека, выявление многообразия современных идентичностей, способов коммуникации, исторического и социального контекстов.

Антропологию интересуют частности человеческого бытия в обрамлении целого. Она отличается от таких изучающих человека областей знания, как гуманитарные и социальные, занимающиеся случаями надбиологического бытия личности, и естественные, обращенные к закономерностям отдельных аспектов человеческого существования. Антропологи, исследуя весь спектр человеческого поведения и развития, стремятся достичь полного описания биологических, культурных и социальных явлений. Специфика антропологии определяется целостным подходом к человеку как к биосоциальному существу, а также историческим и компаративным (сравнительным) изучением мировых обществ и культур. Таким образом, антропологи исследуют биологическое и культурное прошлое человека, сравнивают между собой существующие общества.

Теоретическая антропология разделена на две главные ветви – физическую (биологическую), возникшую в конце XVIII в., и социокультурную, которая стала развиваться в конце XIX в.

Специалисты по физической антропологии постулируют три фундаментальных положения антропологического знания – принципы холизма, универсализма и адаптации.

Принцип холизма основан на подходе к человеку как к биосоциальному существу; принцип универсализма – на представлении о том, что все ныне живущие люди принадлежат к одному биологическому роду, виду и подвиду (*homo sapiens sapiens*); принцип адаптации – на положении о том, что человек, как и все другие живые существа, зависит от окружающей среды и приспосабливается к ней в целях самосохранения и выживания.

На протяжении длительного времени дискурс социокультурной антропологии существовал как дискурс самоопределения Запада по отношению к Другому. Занимаясь с конца XIX в. сравнительными исследованиями незападных обществ и культур, социальные и культурные антропологи освоили и включили в собственные субдисциплины принципы физической антропологии, а также обосновали и популяризировали гуманистические положения интеграции и культурного релятивизма.

Принцип холизма интерпретируется в рамках социокультурной антропологии как необходимость учета человеческой биосоциальности в исследованиях культуры; принцип универсализма – как утверждение о равенстве всех людей, независимо от их расовой и этнической принадлежности; принцип интеграции формулируется как положение о том, что все аспекты социокультурной жизни человека взаимодействуют между собой и что необходимо исследовать всю ткань человеческой жизни в совокупности; принцип адаптации дополняется представлением о том, что приспособление человека имеет биосоциальный характер, а социальная самоорганизация людей является частью адаптивной стратегии.

Чрезвычайно значимым для антропологического знания становится принцип культурного релятивизма (относительности), основанный на утверждении о том, что каждая культура является ценностью сама по себе, а поведение конкретного человека необходимо рассматривать с точки зрения традиции, в рамках которой он прошел социализацию. Согласно этому принципу социокультурная антропология изначально нацелена на расширение границ человеческого дискурса. Она апеллирует как к богатейшему эмпирическому знанию о различных культурах, так и к методам функционального, структурного и компаративного анализа культурного многообразия. Антропологические исследования полезны в выявлении глубинных смыслов и скрытых предпосылок собственной культуры исследователей.

Установки интерпретативной антропологии

Ситуация глобализации второй половины XX в. обостряет не только проблему понимания и истолкования своей и чужой культуры, но и вопросы самостоятельного определения культурных приоритетов, выбора между разными культурными проектами. Становятся востребованными гуманитарные

практики, которые могут предоставлять техники анализа и критерии рациональной оценки различных смыслообразующих доминант культуры, ее ценностных ориентиров и поведенческих норм.

Формирование такого рода практик в культурной антропологии происходит благодаря знаменательной тенденции к конвергенции с теоретическими установками и методами герменевтического анализа. Одним из пионеров подобного синтеза является известный американский антрополог К. Гирц. Его концепция интерпретативной антропологии стала революционной для антропологических исследований XX в. Он пришел к выводу, что специфика изучения чужих культур заключается не столько в умении собирать полевые материалы, устанавливать контакты с информантами, вести дневники, сколько в некоем интеллектуальном интерпретативном усилии, которое необходимо приложить для того, чтобы создать «насыщенное описание»¹ (*thick description*) культуры [1, p. 5–6]. Следовательно, в описании культурных феноменов в интерпретативной антропологии на первом плане стоит задача их истолкования.

В основе данного подхода лежит так называемая гирцева концепция культуры, понимаемой как сеть смыслов, опутывающих человека и имеющих символический характер. Таким образом, все события культуры являются манифестациями более глубоких паттернов. Анализировать культуру должна не экспериментальная наука, выявляющая законы ее функционирования, а интерпретативное знание, которое ищет смыслы и значения. Доказывая, что отправной точкой понимающих подходов является выявление смысла культурных репрезентаций, К. Гирц сравнил изучение культуры с чтением текста или манускрипта. В обоих случаях важными процедурами оказываются воссоздание ощущения данной ситуации и определение места интерпретатора.

Рассматривая манифестации носителей культуры в качестве истолкования глубинных культурных смыслов, а исследовательское описание культуры как интерпретацию второго уровня, антропологи ставят задачу корреляции понятий, фиксируемых опыт чужой культуры, и теоретических конструкторов, с помощью которых наблюдатели анализируют общие черты социальной жизни. Стремясь понять не только специфику изучаемой культуры, но и установки исследователя, определенные его культурой, К. Гирц и его последователи использовали понятийный аппарат и процедуры современной герменевтики.

Интерпретативный подход рассматривается К. Гирцем как определенная практика истолкования результатов исследования. Знание о культуре – это не только отражение исследователем другой культуры, но и взаимодействие ценностных установок исследователя и чужой культуры. Он должен искать адекватные стратегии передачи личного опыта понимания другой культуры. Антропологический подход в этом смысле становится попыткой проникновения в чужие культуру и рациональность. Задачей исследователя является скорее истолкование заключенных в иной культуре представлений, смыслов, значений, чем создание законченной теории, формулирование социальных законов.

Идеи К. Гирца, относящиеся к насыщенному описанию как к методологии интерпретации данных, оказываются востребованными в понимании изменений современного общества, связанных с процессом цифровизации. Антропология, вооружая исследователя моделью истолкования данных, может оказать большую помощь в раскодировании повседневной жизни трансформирующегося общества, обнаружении неявных социальных взаимодействий его членов, их неформальных отношений и культурных практик, скрытых от глаз внешних наблюдателей.

Цифровая антропология: основные установки и принципы

Принципы и основные подходы социокультурной антропологии XX в. получают свое развитие в цифровой антропологии, формирование которой начинается на рубеже столетий, когда цифровые технологии становятся неотъемлемой частью повседневности. Онлайн и офлайн переплетаются в обыденной жизни. Использование интернета становится признанным способом присутствия в мире. Больше число людей в различных глобальных регионах живут в медиамирах. Они работают, покупают товары и услуги, проводят досуг, учатся, получают информацию о политических процессах и религиозных трансформациях в результате интенсивного использования цифровых технологий.

Все это приводит к изменению соотношения способов создания и потребления культурных артефактов и возникновению так называемой цифровой культуры. Интерактивные пользователи, одновременно являющиеся производителями (просьюмерами), переходят от отстраненного наблюдения за культурным продуктом и его интерпретации к иммерсии, глубокому погружению, вторжению в контент открытых медиа. Кроме того, цифровые технологии изменяют характер связи между объектами, пространством и временем [2]. Становится возможно не только легко модифицировать объекты, но и повторно контекстуализировать их, а объекты из разных исторических и пространственных контекстов объединять для создания принципиально новых ансамблей. Однако исследователи отмечают, что

¹Здесь и далее перевод наш. – Ю. Г.

цифровую культуру (при всей ее принципиальной новизне) нельзя рассматривать в отрыве от культуры нецифровой. С одной стороны, как упоминал Ч. Гир в программной монографии «Цифровая культура», цифровые технологии получают свое развитие благодаря установкам капитализма, связанным с общей логикой производства необходимой информации и рационального расчета, а также благодаря политическим и культурным дискурсам модерна. С другой стороны, в определенной степени вся современная культура становится «настолько цифровой» [3, р. 7], что сам термин может оказаться тавтологическим.

Изучением специфики этой новой реальности занимается цифровая антропология, которая складывается на пересечении двух основных исследовательских направлений – наблюдения за цифровой повседневностью и изучения новых цифровых миров.

Первое направление цифровой антропологии ориентировано на выявление влияния цифровых технологий на повседневную жизнь. В ситуации, когда присутствие онлайн и использование мобильных технологий стали обыденностью не только для молодых людей, но и для представителей других поколений, не только для населения Запада, но и для жителей Восточной и Южной Азии, Латинской Америки и Африки, антропологи обращаются к проблемам сходства и различия воздействия цифровых коммуникационных технологий на новые характеристики общения, проведение досуга и обучение людей различных возрастов [4], трансформацию отношений внутри расширенных семей [5] и изменение традиционных ценностей и норм различных этнических групп [6].

В рамках второго направления развития цифровой антропологии – исследования новых цифровых миров – выявляется как специфика картины мира, ценностных и символических систем членов онлайн-сообществ, так и взаимосвязь формирования их идентичности и особенностей использования цифровых платформ. Первые работы С. Уилсона и Л. Петерсона [7], Т. Бёльшторфа [8], Г. Коулман [9], Дж. Баррелл [10], П. Ланге [11] посвящены анализу виртуальных онлайн-миров, игровых и неигровых сред.

Исследовательская группа под руководством пионера в области цифровой антропологии Д. Миллера [12] в определении специфики контекста формирования новой области антропологического знания выделяет следующие установки:

- установка на то, чтобы рассматривать медиа не столько как платформы, сколько как контент, который размещается на этих платформах;
- установка на то, что этот контент имеет региональные особенности;
- установка на то, что социальные медиа представляют собой нечто большее, чем средства коммуникации, т. е. место, где живет современный человек; что на различных платформах происходит не только общение, но и социализация.

Опираясь на эти цели, группа Д. Миллера сформулировала три основные теории, базируясь на которых можно развивать идеи цифровой антропологии. Теория масштабируемой социальности направлена на то, чтобы продемонстрировать, как социальные сети, находящиеся между частным и общественным, колонизировали пространство групповой социальности. При этом сами социальные сети создают шкалы, определяющие размер группы и степень ее приватности. Теория полимедии показывает, что анализировать специфику какой-либо платформы в отрыве от других невозможно, и ориентирует на рассмотрение всех платформ и медиа относительно друг друга, поскольку во всем мире пользователи применяют весь диапазон доступных возможностей в целях выбора конкретных платформ или медиа для определенных видов взаимодействия; на признание социальных медиа неотъемлемой частью повседневной жизни и отказ от понятия виртуального, с помощью которого интернет-пространство выделяется в качестве особого мира. Коммуникация в социальных сетях является такой же частью повседневности, как телефонный разговор, представляющий собой часть офлайн-жизни, а не отдельную сферу. Теория достижения противостоит идее о том, что с помощью новых цифровых технологий пользователи либо утратили какой-то существенный элемент человеческого бытия, либо стали постчеловеческими. По Д. Миллеру, пользователи просто получили новый набор возможностей, которые, подобно навыкам вождения автомобиля, они используют в своей повседневной жизни.

Основываясь на этих установках и теориях, Д. Миллер выдвигал шесть основных принципов цифровой антропологии [13].

Первый принцип, опирающийся на идеи универсализма и культурного релятивизма, заключается в том, что цифровое само по себе усиливает двойственную природу культуры. Термин «цифровой» определяется Д. Миллером «как все то, что может быть в конечном счете сведено к двоичному коду» [13], но при этом приводит и к дальнейшему нарастанию особенностей и различий культуры, и к росту ее универсальности. Двойственность относится к положительным и отрицательным эффектам такого напряжения между универсальным и специфическим.

Во втором принципе, опирающемся на теорию достижения, излагается, что развитие цифровых технологий не только не меняет специфики человеческой культуры, но и, напротив, «обнажает рамочную природу аналоговой или доцифровой жизни как культуры» [13]. Д. Миллер говорил, что цифровая антропология потерпит неудачу, если станет жертвой романтизированного дискурса, утверждающего большую аутентичность доцифровой реальности.

Приверженность холизму, основе антропологических взглядов на человечество, отличает третий принцип. В то время как другие дисциплины в качестве своего предмета отдают приоритет коллективам, разуму, индивидуумам и другим «фрагментам» жизни личности, антропологи сосредотачиваются на проживании человеком жизни как таковой во всех ее аспектах. Следовательно, антропологические подходы к цифровому фокусируются, с одной стороны, на мире, конституированном в рамках конкретного проекта, с другой стороны, на широком человеческом мире, который одновременно воздействует на эти рамки и выходит за их пределы.

Четвертый принцип вновь подтверждает важность культурного релятивизма и глобальный характер «встречи с цифровым» [13]. Опираясь на теорию масштабируемой социальности, Д. Миллер отрицал предположение о том, что цифровизация гомогенизирует человеческую культуру, и подчеркивает, что именно цифровизация дает возможность быть услышанными и делает видимыми тех, кто находится на периферии.

Пятый принцип еще раз обращает исследователей к двойственности цифровой культуры с точки зрения одновременного возрастания ее открытости и замкнутости, проявляющихся в различных сферах – от политической сферы до сферы приватной жизни.

В шестом принципе, опирающемся на теорию полимедии, подчеркивается материальность цифровых миров, которые не более и не менее материальны, чем предшествующие миры. Цифровая культура, как и вся материальная культура, – это больше, чем субстрат. Она становится составной частью того, что делает людей людьми.

Заключение

Цифровая антропология формируется как дисциплина, которая рассматривает распространение глобальных информационных и коммуникационных технологий в самых различных социальных и культурных полях не как чисто технологический, социально нейтральный акт, но как изменение способов коммуникации во всем мире. При этом цифровая антропология сохраняет преемственность подходов и методов культурного анализа. Она, как специальная область знания опирается на установки и принципы, сформированные предшествующей традицией антропологических исследований, утверждая при этом, что цифровизация не сделала человека менее человеческим, а культуру не лишила ее сущности. Напротив, люди остались биосоциальными существами в цифровом мире, а цифровые технологии предоставляют антропологии новые возможности, которые могут помочь понять, что значит быть человеком. Цифровизация выявляет и специфику культуры – ее одновременную универсальность и специфичность, гомогенность и гетерогенность, замкнутость и открытость.

References

1. Geertz C. *The interpretation of cultures*. New York: Basic; 1973. 478 p.
2. Miller V. *Understanding digital culture*. Thousand Oaks: Sage; 2011. 164 p.
3. Gere Ch. *Digital culture*. London: Reaktion Books; 2008. 248 p.
4. Ito M, Baumer S, Bittanti M, Boyd D, Cody R, Stephenson BH, et al. *Hanging out, messing around, and geeking out: kids living and learning with new media*. Cambridge: MIT Press; 2013. 419 p.
5. Madianou M, Miller D. *Migration and new media: transnational families and polymedia*. London: Routledge; 2012. 175 p.
6. Tenhunen S. *A Village goes mobile*. Oxford: University Press; 2018. 200 p.
7. Wilson S, Peterson LC. The anthropology of online communities. *Annual Review of Anthropology*. 2002;31(1):449–467.
8. Boellstorff T. *Coming of age in second life: an anthropologist explores the virtually human*. Princeton: University Press; 2008. 328 p.
9. Coleman G. *Coding freedom: the ethics and aesthetics of hacking*. Princeton: University Press; 2012. 272 p.
10. Burrell J. *Invisible users: youth in the internet cafés of urban Ghana*. Cambridge: MIT Press; 2012. 248 p.
11. Lange P. *Kids on YouTube*. Walnut Creek: Left Coast Press; 2014. 272 p.
12. Miller D, Costa E, Haynes N, McDonald T, Nicolescu R, Sinanan J, et al. *How the world changed social media*. London: UCL Press; 2016. 288 p.
13. Miller D, Horst H. *The digital and the human: a prospectus for digital anthropology* [Internet; cited 2022 February 30]. Available from: <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-and-teaching-staff/daniel-miller/digital-and-human-prospectus-digital-anthropology-1>.

Статья поступила в редколлегию 16.05.2022.
Received by editorial board 16.05.2022.

ГОРОДСКАЯ СУБКУЛЬТУРА КАК ПРОДУКТ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ОБЩЕСТВА

СУН ЦЗИСИНЬ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуются проблемы городской субкультуры как продукта современного общества, развитие которой осуществляется в контексте основной культуры в процессе принятия или отчуждения ее норм, правил, ценностей. При этом городская субкультура приобретает свои доминанты и уникальные характеристики. К их числу относят маргинальность, относительную независимость, динамичную моду, краткосрочность существования одних и относительную устойчивость, длительность других форм и пространств, прерывистость развития и т. д.

Ключевые слова: субкультура; городская субкультура; культурное пространство города.

URBAN SUBCULTURE AS A MODERN CHINESE SOCIETY PRODUCT

SONG JIXIN^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The scientific article is devoted to the study of the problem of urban subculture as a product of modern society. The development of urban subculture is carried out in the context of the main culture, in the process of acceptance or alienation of its norms, rules, values. At the same time, the urban subculture acquires its dominants and unique characteristics. These include marginality, relative independence, dynamic fashion, short-term existence of some and relative stability and duration of other forms and spaces, discontinuity of development, etc.

Keywords: subculture; urban subculture; cultural space of the city.

Введение

С развитием глобализации и процессов трансформации современных обществ актуальным остается вопрос о городской субкультуре в контексте ее влияния на традиционную и доминирующую культуру. Сегодня большинство исследователей отдают предпочтение изучению динамики общества и социальных отношений в социальной среде [1, с. 167]. Ученые признают, что городская субкультура создается в определенной обстановке. Однако наибольший интерес вызывает рассмотрение социальности городских субкультур, видоизменяющихся под влиянием окружающей среды и времени. Любая субкультура становится частью общей культуры или отвергается полностью и изживает себя [2]. Важным в изучении городских субкультур остается вопрос о соотношении социальной практики, материального опыта и транслируемых культурных традиций при образовании субкультур, которые развиваются более динамичными темпами и в некотором смысле представляют маргинальный спектр культурных изменений.

Образец цитирования:

Сун Цзисинь. Городская субкультура как продукт современного китайского общества. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:15–20.

For citation:

Song Jixin. Urban subculture as a modern Chinese society product. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:15–20. Russian.

Автор:

Сун Цзисинь – аспирант кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций. Научный руководитель – кандидат культурологии, доцент А. А. Касперук.

Author:

Song Jixin, postgraduate student of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.
www.15938272@qq.com

Например, в Китае традиционные городские субкультурные мероприятия (косплей, паркур, хип-хоп, рэп, уличные танцы, киберспортивные игры и прямые трансляции) изначально воспринимаются большинством людей как нечто странное, неестественное. Но с приходом эпохи интернета ситуация постепенно улучшается, а городские субкультурные группы становятся нормальным явлением. Любители паркура перемещаются по высотным зданиям, а скейтбордисты – по улицам и площадям. При этом представители данных субкультур вполне логично используют естественное пространство как сущность, созданную городской субкультурой. В более общем смысле доминирующий в определенной среде класс укрепляет свою власть через производственное пространство. Являясь сложным социальным организмом, город демонстрирует неоднозначные характеристики культуры и субкультуры, претерпевает изменения и ротацию. В социальной среде города возникают иллюзии виртуальности и реальности. Первая иллюзия чрезмерно подчеркивает роль дискурса и письма в когнитивном пространстве и трактует социальное пространство как чисто духовный феномен, состоящий из языка и символов. Иллюзия реальности – это своего рода материальный фетишизм. Она рассматривает все как материальное и реальное и считает, что социальное пространство – это неизменное ведро, контейнер и фон из материального [3, с. 12–15]. По мнению А. Лефевра, социальная среда включает материальное и духовное пространство, превосходя при этом существование обоих.

Современный мир находится в состоянии пространственной реконструкции. Ее важной особенностью является сложная конфигурация, переплетение глобального, регионального и городского пространства. Города в этой запутанности становятся важным носителем пространственной реконструкции [4, с. 42]. Отображение субкультуры в городской среде дает возможность горожанину и обществу в целом пересмотреть, понять ее и осознать городскую субкультурную идентичность. Именно динамизм городской среды, многогранность различных событий в обществе формируют новые смыслы и предоставляют иные возможности [5]. Городское пространство является жизненно важной частью демонстрации субкультуры. Развитие городской субкультуры тесно связано с актуальностью городской жизни, как и развитие культуры – с городской средой. Это двуединые взаимодополняющие и взаимосвязанные процессы. Иными словами, городская среда – это физическое пространство, а городская субкультура – продукт общественного производства культуры.

Теоретические основы исследования

Значительная часть современных воззрений о городе исходит из идей Г. Зиммеля, представленных в работе «Большой город и духовная жизнь». По мнению автора, город эпохи Нового времени, с одной стороны, предоставляет современные возможности в экономическом разделении труда, создает условия и перспективы для полноценной реализации личной свободы горожанина и его независимости, с другой стороны, в сравнении с небольшими городками и иными местами проживания людей препятствует развитию свободы и индивидуальности. Очевидно, что размер городского пространства, характер связей и коммуникаций, периодичность встреч имеют значение для развития субкультуры. Данный парадокс, выявленный Г. Зиммелем, приводит большие города к разного рода действиям и стремлению быть заметным, уникальным, вычурным, эпатажным. В таком противоречии реализуются возможности города для объединения и диалога этих разнонаправленных тенденций – от свободы к хаосу или к свободе от хаоса. Стоит отметить, что данные взгляды Г. Зиммеля до сих пор остаются объектом критики, как и позиция К. Маркса и Ф. Энгельса на понимание процессов прогресса в культуре как шага к свободе [6, с. 456]. С точки зрения классиков марксизма, свободный человек становится главным направлением и целью культурного развития. Это положение (развивать свободную личность, предоставляя ей определенный выбор одежды, музыки, танцев и языка городской архитектуры) является актуальным и для городской субкультуры. Исторический опыт человечества свидетельствует о том, что противоречие между производственными силами и производственными отношениями способствовало прогрессу истории и неизбежно заставляло людей вести единую самостоятельную деятельность [7, с. 165].

Так, если прошлое поколение было рациональным отражением противоречий и проявлений капитализма, то движение хиппи 1960-х гг. усилило и дополнило развитие названной системы. Речь идет не только о восстании против капиталистических ценностей, но и о проявлении сущности капитализма. Вместе с тем нельзя отрицать, что городская субкультура предоставляет людям выбор, опыт, а затем решает, возвращаться или отклоняться от свободы доминирующего общества [8, с. 10–12]. Эта субкультура в определенной степени регулирует культуру, компенсирует некоторые ее недостатки и в то же время помогает изменить сложившиеся социальные отношения. По мнению К. Клакхон, именно культура относится к уникальному образу жизни определенной группы людей и включает в себя как явные, так и неявные стили поведения [9, с. 18–20]. Например, подростки из рабочего класса, которые не могут реализовать свой потенциал в школе, в свободное время присоединяются к разбойным компаниям, чтобы

развить чувство самоуважения. В этих группах доминирующие в обществе ценности заменяются своими (свежий склад ума, презрение к власти, стремление к мотивации вместо умеренности, соблюдение собственных правил, признание новых идеалов и т. д.). Система ценностей каждой молодежной группы, по сути, является отражением, копией родительской системы ценностей [7, с. 120]. В общем виде амбивалентный менталитет новых поколений показывает оппозицию моделей самоидентификации с разными стратегиями поведения. Субкультура играет незаменимую роль в формировании и развитии личности. Психологами установлено, что в силу специфики психоэмоционального развития человека (особенно у молодежи в переходном возрасте, в критическом моменте создания собственного мировоззрения и мироощущения) с большей вероятностью происходит обращение к существующим субкультурам [10, с. 8–12]. Данными обстоятельствами объясняется доминирующее в субкультуре число молодых людей, а также присущие им динамизм и максимализм, оказывающие значительное влияние на общество. Тема воздействия городской субкультуры на поведение молодежи привлекает внимание исследователей и позволяет им изучать социальные нормы, навыки, ценности и отношения в сравнительно свободной и непринужденной атмосфере. Любой человек желает адаптироваться к образу жизни, доминирующему в обществе. Этот процесс представляет собой диалектическое возвращение к общей культуре и подвергается отрицанию, а затем принятию и утверждению. Существуют данные о том, что многие молодые люди возвращаются в общество, например они становятся членами социальной элиты после участия в движении хиппи [11, с. 22–28].

Городская субкультура всегда основывается на определенных ценностях и реализует сплоченность своей группы (в том числе молодежи) через эту особую смысловую систему. Многие аспекты городской субкультуры являются воплощением групповой жизни молодежи, признаком групповой идентичности, а также отражают групповые ценности. В соответствии с теорией относительной депривации и теорией конфликта первоначально формирование городских субкультурных групп не имеет определенного масштаба. Только после того как отдельные лица или группы в обществе почувствуют маргинализированность, они находят выход, чтобы осознать свою значимость и провести реконструкцию ценностей в обществе. В процессе идентификации эти люди порой не могут найти свое место, теряют себя, пытаются обнаружить какое-то признание, которое могло бы реализовать их самооценку. Сторонники данных теорий считают, что те, кто находится в низах или на периферии общества, с большей вероятностью признают и практикуют городские субкультурные ценности [12, с. 48–55].

Универсальность и разнообразие городских субкультур

Формирование городских субкультур в разное время обусловлено историческими причинами и социальными факторами. В работе Д. Хебдиджа «Субкультура: значение стиля», вышедшей во второй половине XX в., британская городская молодежная субкультура рассматривается через призму протеста, борьбы, сопротивления. Д. Хебдидж обосновал модель анализа молодежной субкультуры, в которой при наличии общих пространства и траектории выделяются самостоятельные стилистические различия субкультур. При этом подчеркивается роль социокультурных, этнических, экономических и других условий и факторов, в которых формировалась субкультура. Для молодежных движений, возникших после Второй мировой войны, стиль (песни, тексты, музыка, одежда, прически и т. д.) и его художественно-эстетическое выражение стали ответом на социально-политические и культурные проблемы и формой их решения. Возвращаясь к идеям Г. Зиммеля, автор настоящей статьи констатирует, что большой город не в полной мере стал местом диалога. Более того, по определению Д. Хебдиджа, молодежные субкультуры искали сцену (место) и разрешали конфликты именно в городском пространстве. В субкультурных группах смыслы конструируются через предметы, знаки или формы доминирующей культуры и наполняются собственным содержанием и пониманием. В самой природе такой деятельности заложена бивалентность, потому что наполнение смыслом может быть как с новым, так и с противоречивым значением.

К. Фишер в его теории субкультуры определил взаимосвязь между городским опытом и формированием субкультуры. Американский социолог считал, что город способствует развитию различных субкультур, сотрудничеству людей со схожими интересами в целях формирования местных деловых связей, а также вступлению в этнические, религиозные и профессиональные группы. Вместе с тем городская жизнь предоставляет молодежи больше возможностей для развития аномалий, создания преступных субкультур.

Основными актуальными направлениями исследования молодежных и городских субкультурных групп по-прежнему остаются мода, стиль, музыка, но, как правило, они анализируются через призму их пространственной среды, сцены.

Большие города создали в своей инфраструктуре заброшенные городские места, районы, здания, промышленные сооружения, склады и т. д. Неопределенность этих объектов воспринимается горожанами как отсутствие ограничений, расширение свободы и возможностей личной идентификации. Очевидным фактом стало появление в пространстве города площадок и сцен с иными социокультурными условиями. Риторический вопрос о том, что происходит в пограничных местах, на стыках культур, задают не только представители городских властей, но и социальная и научная общественность.

С конца 1990-х гг. и по настоящее время почти все субкультурные объединения находятся под влиянием интернета и социальных сетей. Это изменение было обусловлено тремя основными факторами: диверсификацией городов, массовыми развлечениями и популярностью интернета [1, с. 77]. Цифровизация способствовала переосмыслению городской субкультуры. Стала заметна ее связь с модой и брендом. По сути, она стала их продуктом, зримым выражением. Развитие платформ социальных сетей позволило представителям разных групп получить бесконечные формы идентичности и уникальности. Физическое пространство городов стремительно уступает возможностям социальных конструкций, основанных на общественных взаимодействиях. Эта тенденция особенно заметна на примере набирающей популярность (особенно у молодежи) платформы *TikTok*, играющей важную роль в формировании субкультур. Цифровая эпоха пронизывает динамикой и драйвом, поддерживает изменчивость субкультур и идентичности. Скорость изменения городской среды сокращает время на осмысленность, сохранение своей самобытности, собственных эстетических ценностей. Пользователь *TikTok* может выступать на любых сценах и площадках, играть разные роли и перевоплощаться в образы и персонажей иных субкультур одновременно. В этой связи трудно не согласиться с подходом Э. Гоффмана, который указывал на легкость и доступность исполнения ролей в социальных сетях.

Интернет открывает новые каналы распространения субкультур, а неоднородность и диверсификация городов создают собственные уникальные возможности для их функционирования. Массовость сферы досуга и развлечений активно изменяет характеристики современных городских субкультур. Данные обстоятельства во многом объясняют скорость и динамику преобразований городской среды, современных обществ в целом. Так, прежде всего под влиянием создания и развития рыночной экономики, функционирования процессов мирового и глобального рынков все большее распространение в городах Китая получают другие культуры. Первые субъекты, принимающие иностранную культуру, – активные молодежные группы города [13, с. 53–60]. Иностранная культура влияет на мышление молодых людей, побуждая их бессознательно менять свои жизненные привычки и поведение [14, с. 48–55]. В этих условиях именно интернет стал катализатором и мощным толчком распространения субкультур. В последние годы с ростом значимости сети популяризация субкультур больше не ограничивается временем и местом, а скорость их распространения увеличилась, что в большей степени способствует формированию городских субкультур. В определенной степени интенсивное развитие и популяризация интернета разрушили монопольное владение средств массовой информации культурной деятельностью. Люди теперь могут напрямую участвовать в культурных мероприятиях и выражать свое мнение в сети [15, с. 50–53]. Таким образом, до появления интернета городские субкультурные группы часто должны были существовать на основе географических или социальных принципов разделения, а после его появления такие группы уже смогли дифференцироваться в виртуальной форме и существовать в интернете относительно независимо [16, с. 6–9]. В современном обществе феномен городской субкультуры присутствует не только в реальном пространстве, но и в виртуальном, что придает ей большее разнообразие [17, с. 125].

Важными целями в планировании и строительстве городов по-прежнему остаются продвижение уникальности городской культуры и субкультуры, сохранение самобытности и культурных особенностей социального пространства. Вместе с тем неоднородность и разнообразие города усиливают большую вероятность принятия иностранных вещей и продуктов ее жителями. Городская субкультура может в определенной степени смягчить эти противоречия [3, с. 18–21]. Города, как области социальной жизни людей, являются важной территорией для становления, развития и распространения субкультур. С экономической и социальной точек зрения в городах необходима успешная реализация разнообразных и взаимоподдерживающих функций для удовлетворения потребностей людей. В этом смысле городская субкультура может быть высокоэффективным, бережливым стартапом, который фокусируется на ключевых и значимых направлениях развития культур, заботится о повседневной жизни горожан, их реальных и знаковых жизненных траекториях. В конечном итоге, сохраняя и поддерживая диалог между социальными группами и обществом, человеческие ценности, традиции и культурная жизнь являются источником создания субкультурного пространства в городе [18, с. 137]. Удовлетворение первичных потребностей горожан расширяет возможности как городского, так и жизненного пространства, способствует индивидуализации личности. Городская субкультура является продуктом природных, географических и социальных характеристик города и формирует собственную систему смыслов, ценностей

и творчества его жителей. Сегодня человеческая инициатива и творчество горожан являются ведущими факторами возникновения городской субкультуры и проявления процессов урбанизации [19, с. 23–46].

Урбанизация стала актуальной тенденцией современного экономического и социального развития городов. Она переходит от начальной стадии, когда к городским центрам проявлялся больший интерес, к стадии, на которой внимание сосредоточивается на пригороде, с упором на децентрализацию. В такой ситуации, несмотря на то что региональная морфология и статус проживания сельского и городского района меняются, происходит большой разрыв между моделью управления и требованиями городского развития, в том числе между культурным сознанием, образом жизни и ценностной ориентацией местных жителей. В процессе модернизации городов нарушается замкнутость пространственной структуры и реализуется разнообразие городских передвижений [20, с. 53–60]. Территория и пространство города становятся фрагментированными и в то же время приобретают возможность неограниченного и всестороннего расширения. Именно фрагментированность городского жизненного пространства способствует большему вниманию властей и общества к актуальным проблемам развития городской субкультуры.

Заключение

Существование городской субкультуры в определенной степени отражает противоречия социальных классов и культурную самоидентификацию некоторых маргинальных или одиноких людей, не вошедших или временно не вошедших в основную социальную систему и не признанных основной культурой. С точки зрения классической истории в 1930-х гг. субкультура и ее проявления стали объектами исследования и получили большое влияние в областях социологии, политологии и культурологии.

Городская субкультурная группа – это в первую очередь группа людей. Обычно они занимают второе-степенное социальное положение и обладают многими очевидными характеристиками, которые отличают их от других групп общества. К городской субкультуре может относиться группа людей с особыми поведением или образом жизни. Такая субкультура придает жителям самобытность и культурную идентичность [21, с. 92].

Роль городской субкультуры в обществе имеет две плоскости – положительную и отрицательную. Проявление индивидуализма в конкретной субкультурной форме и существование контекста ситуации определяют динамику влияния рассматриваемой субкультуры в городском пространстве.

Городская субкультура является продуктом общества, может в определенной степени разрешать противоречия между группами городских субкультур, отдельными людьми и обществом, а также содействовать социальному прогрессу, социокультурному развитию и благополучию горожан.

Библиографические ссылки

1. 包亚明. 现代性与都市文化理论. 上海: 上海科学院出版社; 2008. 234 页 = Бао Ямин. *Теория современности и городской культуры*. Шанхай: Издательство Шанхайской академии наук; 2008. 234 с.
2. Фуко М. Пространство, знание и власть. В: Скуратов БМ, переводчик. *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 3*. Москва: Праксис; 2006. с. 215–236.
3. 彭克林. 社会空间理论. 北京: 国立师范大学; 2015. 305 页 = Пэн Келин. *Теория социального пространства*. Пекин: Национальный педагогический университет; 2015. 305 с.
4. 李银铃. 城市空间领域的亚文化视觉现象. 上海: 青年研究所; 2019. 201 页 = Ли Иньлин. *Субкультурный визуальный феномен в области городского пространства*. Шанхай: Институт молодежных исследований; 2019. 201 с.
5. 陈晨. 空间和秩序. 华东师范大学学报. 2014;32(1):63–68 = Чен Чен. Пространство и порядок. *Журнал Восточно-Китайского педагогического университета*. 2014;32(1):63–68.
6. 卡尔马克思, 弗里德里希恩格斯. 马克思与恩格斯全集. 北京: 中国中央人民出版社; 2014. 1021 页 = Маркс К, Энгельс Ф. *Полное собрание сочинений*. Пекин: Центральное народное издательство Китая; 2014. 1021 с.
7. 黄瑞玲. 当代西方亚文化文化研究. 北京: 中国社会科学出版社. 2016. 166 页 = Хуан Руйлин. *Исследование современной западной субкультуры*. Пекин: Китайская пресса социальных наук; 2016. 166 с.
8. 黄瑞玲. 亚文化: 概念及其变迁. 上海: 国外理论动态; 2016. 49 页 = Хуан Руйлин. *Субкультура: понятия и их изменения*. Шанхай: Теоретическая динамика в зарубежных странах; 2016. 49 с.
9. 韦森. 文化与秩序. 上海: 上海人民出版社; 2003. 346 页 = Вэй Сен. *Культура и порядок*. Шанхай: Шанхайское народное издательство; 2003. 346 с.
10. 米尔顿 英格. 反主流文化: 困难时期的希望与危险. 台湾: 台湾桂冠; 1995. 374 页 = Милтон Инге. *Контркультура: надежда и опасность в трудные времена*. Тайвань: Книги лауреатов Тайваня; 1995. 374 с.
11. 钱羽. 什么是文化? 武汉市: 长江文艺出版社; 2012. 205 页 = Цянь Ю. *Что такое культура?* Ухань: Чанцзянское издательство литературы и искусства; 2012. 205 с.
12. 鹏飞桐. 网络广播作为社会保护阀门的功能分析. 上海: 中国青年研究; 2018. 78 页 = Пэн Фейтун. *Анализ функции интернет-вещания как клапана социальной защиты*. Шанхай: Китайские молодежные исследования; 2018. 78 с.
13. 陈丹丹. 旅游影响下城市历史街区空间再生产研究. 四川: 四川师范大学出版社; 2016. 60 页 = Чэнь Дандань. *Исследование пространственного воспроизведения городских исторических кварталов под влиянием туризма*. Сычуань: Издательство Сычуаньского педагогического университета; 2016. 60 с.

14. 鹏飞桐. 从社会保护的角度分析广播的影响. 上海: 中国青年研究; 2018. 83 页 = Пэн Фейтун. *Анализ воздействия вещания с точки зрения социальной защиты*. Шанхай: Китайские молодежные исследования; 2018. 83 с.
15. 李郑林. 互联网对舆论形成的四个深刻影响. 广州: 广州大学出版社; 2013. 53 页 = Ли Чжэнлинь. *Четыре глубоких влияния интернета на формирование общественного мнения*. Гуанчжоу: Издательство Университета Гуанчжоу; 2013. 53 с.
16. 甘丽, 向宇丽. 文化研究. 上海: 上海社会大学出版社; 2000. 312 页 = Ган Ли, Сян Юли. *Культурология*. Шанхай: Издательство Шанхайского социального университета; 2000. 312 с.
17. 汪民安. 身体, 空间与后现代. 江苏: 江苏人民出版社; 2006. 344 页 = Ван Миньань. *Тело, пространство и постмодерн*. Цзянсу: Народное издательство Цзянсу; 2006. 344 с.
18. 陈谷阳. 文化人类学词典. 台湾: 台湾公共知识馆; 2006. 451 页 = Чен Гуян. *Словарь культурной антропологии*. Тайвань: Тайваньский центр общественных знаний; 2006. 451 с.
19. 李春. 空间与政治. 上海: 上海人民出版社; 2008. 121 页 = Ли Чунь. *Космос и политика*. Шанхай: Шанхайское народное издательство; 2008. 121 с.
20. 郭凌. 旅游影响下城市历史区域的空间再生产研究. 四川: 四川师范大学出版社; 2016. 60 页 = Го Лин. *Исследование пространственного воспроизведения городских исторических регионов под влиянием туризма*. Сычуань: Издательство Сычуаньского педагогического университета; 2016. 60 с.
21. 李晓东. 全球化与文化融合. 湖南: 湖南省人民出版社; 2003. 239 页 = Ли Сяодун. *Глобализация и культурная интеграция*. Хунань: Хунаньское народное издательство; 2003. 239 с.

References

1. Bao Yaming. [Modernity and urban culture theory]. Shanghai: Shanghai Academy of Sciences Press; 2008. 234 p. Chinese.
2. Foucault M. [Space, knowledge and power]. In: Skuratov BM, translator. *Intellectualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yū. Chast' 3* [Intellectuals and power: selected political articles, speeches and interviews. Part 3]. Moscow: Praxis; 2006. p. 215–236. Russian.
3. Peng Kelin. [Social space theory]. Beijing: National Pedagogical University; 2015. 305 p. Chinese.
4. Li Yinling. [Subcultural visual phenomenon in the field of urban space]. Shanghai: Youth Research Institute; 2019. 201 p. Chinese.
5. Chen Chen. [Space and order]. *Journal of East China Normal University*. 2014;32(1):63–68. Chinese.
6. Marks K, Engels F. [Complete Works]. Beijing: Central People's Publishing House of China; 2014. 1021 p. Chinese.
7. Huang Ruiling. [Contemporary western subculture research]. Beijing: China Social Sciences Press. 2016. 166 p. Chinese.
8. Huang Ruiling. [Subculture: concept and its changes]. Shanghai: The Dynamics of Foreign Theory; 2016. 49 p. Chinese.
9. Wesson. [Culture and order]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House; 2003. 346 p. Chinese.
10. Milton Inge. [Counterculture: hope and danger in difficult times]. Taiwan: Taiwan Laureate Book; 1995. 374 p. Chinese.
11. Qian Yu. [What is culture?]. Wuhan: Changjiang Literature and Art Publishing House; 2012. 205 p. Chinese.
12. Peng Feitong. [Analysis of the function of Internet broadcasting as a social protection valve]. Shanghai: China Youth Studies; 2018. 78 p. Chinese.
13. Chen Dandan. [Research on the spatial reproduction of urban historical blocks under the influence of tourism]. Sichuan: Sichuan Normal University Press; 2016. 60 p. Chinese.
14. Peng Feitong. [Analysis of the impact of broadcasting from the perspective of social protection]. Shanghai: China Youth Studies; 2018. 83 p. Chinese.
15. Li Zhenglin. [Four profound influences of the Internet on the formation of public opinion]. Guangzhou: Guangzhou University Press; 2013. 53 p. Chinese.
16. Gan Li, Xiang Yuli. [Cultural studies]. Shanghai: Shanghai Social University Press; 2000. 312 p. Chinese.
17. Wang Min'an. [Body, space and postmodernity]. Jiangsu: Jiangsu People's Publishing House; 2006. 344 p. Chinese.
18. Chen Guyang. [Dictionary of cultural anthropology]. Taiwan: Taiwan Public Knowledge Center; 2006. 451 p. Chinese.
19. Li Chun. [Space and politics]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House; 2008. 121 p. Chinese.
20. Guo Ling. [Research on the spatial reproduction of urban historical regions under the influence of tourism]. Sichuan: Sichuan Normal University Press; 2016. 60 p. Chinese.
21. Li Xiaodong. [Globalisation and cultural integration]. Hunan: Hunan Provincial People's Publishing House; 2003. 239 p. Chinese.

Статья поступила в редколлегию 14.12.2021.
Received by editorial board 14.12.2021.

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

WORLD AND NATIONAL CULTURE

УДК 7.035(476)=161.3

ВОБРАЗ МІНСКА ў МАСТАЦТВЕ XIX ст.: ЮЗАФ ПЕШКА, БАРТЭЛЯМІ ЛАВЕРНЬ, НАПАЛЕОН ОРДА

С. В. ХАРЭЎСКІ^{1*}

^{1*} Незалежны даследчык, г. Мінск, Беларусь

Разглядаюцца пытанні паэтапнага стварэння вобраза Мінска ў прафесійным мастацтве XIX ст. і значнасці гэтага вобраза для распрацоўкі тэмы мінскага гарадскога пейзажа ў наступныя эпохі. Вылучаюцца агульныя і прыватныя рысы твораў мастакоў Юзафа Пешкі, Бартэлямі Лаверня і Напалеона Орды, на якіх адлюстраваны гарадскія пейзажы Мінска і яго ваколіц. Прасочваюцца эвалюцыя мастацкага мыслення і задачы, пастаўленыя мастакамі пры стварэнні твораў.

Ключавыя словы: Мінск; *genius loci*; вобраз; гарадскі пейзаж.

ОБРАЗ МИНСКА В ИСКУССТВЕ XIX в.: ЮЗЕФ ПЕШКА, БАРТЕЛЕМИ ЛОВЕРНЬ, НАПОЛЕОН ОРДА

С. В. ХАРЕВСКИЙ¹⁾

¹⁾ Независимый исследователь, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются вопросы поэтапного создания образа Минска в профессиональном искусстве XIX в. и значения этого образа для разработки темы минского городского пейзажа в последующие эпохи. Выделяются общие

Образец цитирования:

Харэўскі С.В. Вобраз Мінска ў мастацтве XIX ст.: Юзаф Пешка, Бартэлямі Лавернь, Напалеон Орда. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:21–31.

For citation:

Chareuski SV. The image of Minsk in the art of the 19th century: Józef Peszka, Barthélemy Lauvergne, Napoleon Orda. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:21–31. Belarusian.

Автор:

Сергей Васильевич Харевский – независимый исследователь.

Author:

Siarhej V. Chareuski, independent researcher.
chareuski@gmail.com

и частные черты произведений художников Юзефа Пешки, Бартеlemi Ловерня и Наполеона Орды, на которых изображены городские пейзажи Минска и его окрестностей. Прослеживается эволюция художественного мышления и задачи, поставленные художниками при создании произведений.

Ключевые слова: Минск; *genius loci*; образ; городской пейзаж.

THE IMAGE OF MINSK IN THE ART OF THE 19th CENTURY: JÓZEF PESZKA, BARTHÉLEMY LAUVERGNE, NAPOLEON ORDA

S. V. CHAREUSKI^a

^aIndependent researcher, Minsk, Belarus

In this article, the step-by-step creation of the image of the city of Minsk in the professional art of the 19th century is considered as significant for the further elaboration of *genius loci* of Minsk and its urban landscape. The author highlights common and specific features of the works of artists Józef Peszka, Barthélemy Lauvergne and Napoleon Orda, who featured cityscapes of Minsk and its surroundings. The evolution of artistic thinking and the tasks set by artists when creating a circle of works are considered.

Keywords: Minsk; *genius loci*; image; urban landscape.

Уводзіны

У іканаграфіі Мінск прадстаўлялі вельмі сціплым да самага канца XVIII ст., пакуль ён не набыў прынцыпова іншы статус і маштаб, стаўшы сталіцай вялікай губерні, цэнтрам рымска-каталіцкага біскупства і праваслаўнай епархіі. З таго часу захавалася вялікая колькасць выяў горада і яго ваколіц, створаных прафесійнымі мастакамі – Юзафам Пешкам, Бартэлямі Лавернем і Напалеонам Ордай. Іх творы заснавалі традыцыю ўрбаністычнага краявіду сталіцы Беларусі. Гэтыя тры мастакі першымі стварылі выразныя вобразы горада, што мае вялікую мастацкую (зважваючы на падзеі наступных эпох) гістарычную і дакументальную каштоўнасць.

Мастакі і Мінск XIX ст.

Мінск, нягледзячы на страты, захаваў памяць пра вялікіх творцаў, якія знаходзілі ў ім натхненне. Некаторыя з іх жылі тут гадамі, для іншых гэта быў толькі эпізод, што згадваецца адным радком у іх біяграфіі. Мінск пакінуў глыбокі след і ў сэрцах мастакоў, і ў іх творчасці.

Першым прафесійным творцам, які ўвасобіў губернскі Мінск і яго ваколіцы на мяжы XVIII і XIX стст., быў славыты польскі мастак Ю. Пешка, што неаднаразова прыязджаў у гэты горад. У першай чвэрці XIX ст. Мінск стаў месцам творчасці такіх мастакоў, як В. Ваньковіч, Я. Дамель, А. Шэмеш, М. Падалінскі і іншыя, дзякуючы чаму ўжо ў сярэдзіне XIX ст. была створана даволі разнастайная іканаграфія гарадскіх пейзажаў Мінска. П. М. Шпілеўскі пісаў: «Мінск належыць да ліку самых буйных і прыгожых гарадоў Заходняй Расіі пры сучасным сваім дабрабыце і ў абноўленым выглядзе... можа быць названы сталіцай Беларусі...»¹.

У горадзе і яго ваколіцах нараджаліся і вучыліся многія будучыя мастакі, напрыклад Ю. Азямблоўскі ці Б. Адамовіч. У Мінску прайшлі дзіцячыя, а затым і сталыя гады В. Ваньковіча – класіка беларускага і польскага мастацтва XIX ст., у 1804 г. тут нарадзіўся славыты графік Ю. Азямблоўскі, які стаў аўтарам партрэтаў вялікіх князёў. Яго творы можна ўбачыць у беларускіх, літоўскіх, польскіх энцыклапедыях і падручніках². Але ў першую чаргу ён з’яўляецца аўтарам славытай літаграфіі «Беларускі раб», якая захоўваецца ў Музеі Адама Міцкевіча ў Парыжы. Гэты твор А. Міцкевіч дэманстраваў на сваіх лекцыях, а А. І. Герцэн паводле яго сюжэту напісаў эсэ пра прыгон у Расійскай імперыі³. У сталіцы Беларусі апошнія гады жыцця правёў М. Падалінскі [1, с. 32–36], адзін з самых славытых графікаў свайго часу, які пераехаў у Мінск з Вільні ў 1825 г. Мастак пахаваны на Кальварыйскіх могілках. Але ў творчасці гэтых мастакоў Мінск як аб’ект не адбіўся. З таго часу засталася некалькі малюнкаў, зробленых самадзейнымі (і найчасцей ананімнымі) творцамі. Пры іх выключнай навуковай і дакументальнай каштоўнасці малюнку маюць невялікую мастацкую вартасць.

¹Шпілеўскі П. М. Путешествіе по Польсьио и бѣлорусскому краю. СПб., 1858. С. 123 (тут і далей пераклад наш. – С. Х.).

²Szczawińska E. Oziębowski (Ozemblowski) Józef. // Pol. Słown. Biogr. T. XXIV / wyd. E. M. Rostworowski. Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich i PAN, 1979. S. 665–666.

³Герцен А. И. Крещеная собственность. Лондон : Трюбнер, 1858. С. 17.

У Мінску прайшлі дзяцінства і юнацтва выбітнага мастака Ф. Рушчыца, які скончыў з залатым медалём гарадскую гімназію. Ён нават называў бацькаўскі дом у сталіцы «родным гняздом» [2, s. 32]. Ф. Рушчыц атрымаў тут першую мастакоўскую падрыхтоўку ў выпускніка Імператарскай акадэміі мастацтваў К. Ермакова, які выкладаў у мінскіх гімназіях і аздабляў праваслаўныя храмы. Мінск, такім чынам, быў для Ф. Рушчыца і родным горадам, і месцам, дзе ён пачаў свой мастацкі шлях, і аб'ектам натхнення [3]. Але гэта адбылося ў канцы XIX – пачатку XX ст.

Мінскія краявіды адлюстравалі ў сваіх творах выдатны французскі мастак-падарожнік Б. Лавернь. Не прамінуў горад над Свіслаччу і вядомы ў тагачаснай Еўропе кампазітар і мастак Напалеон Орда. Каб зафіксаваць вартыя ўвагі помнікі ці выдатныя гарадскія мясціны, у Мінск прыязджалі такія творцы, як Д. М. Струкаў з Масквы або У. Баярскі з Варшавы. Яны стварылі выдатныя дакументальныя творы, якія сталі ілюстрацыямі гісторыі горада. Такім чынам, вобраз тагачаснага горада, які ведаюць людзі сёння, стваралі менавіта немесцовыя мастакі, што бывалі ў сталіцы Беларусі эпізадычна і праездам.

У Мінску да канца XIX ст. не было ўласных мастацкіх школ. Толькі дзякуючы стараннасці мастака і дойліда В. Ф. Мааса, які пэўны час займаў пасаду архітэктара губернскай управы [4], 24 мая 1891 г. у залах мінскага дваранскага сходу была адкрыта мастацкая выстава. На ёй дэманстраваліся больш за 100 твораў жывапісу як месцовых майстроў, так і славутых мастакоў з Польшчы і Расіі. Такая экспазіцыя прафесійнага выяўленчага мастацтва стала першай у Беларусі тых гадоў дэманстрацыяй творчага патэнцыялу. Толькі ў 1903 г. у горадзе пачала працаваць першая прыватная мастакоўская школа Я. Кацэнбогена, які меў досвед працы ў прыватнай школе ў Лодзі (Польшча). Аднак школа Я. Кацэнбогена праіснавала толькі тры гады. У 1904 г. у Мінску адкрыліся курсы малявання і жывапісу Я. Кругера. Яны абумовілі станаўленне трывалай мінскай мастакоўскай традыцыі.

Кнігі і артыкулы Л. Дробава, Т. Карповіч, Н. Вусавай, У. Рынкевіча прысвечаны гісторыі розных этапаў мастацкага жыцця XIX ст. у Мінску. Дзякуючы працы гэтых і іншых даследчыкаў былі вернуты ў культурны ўжытак многія імёны і творы. Яны ўвялі ў навуку і мастацкую крытыку вялікую колькасць гістарычных фактаў, адкрылі шмат невядомай раней інфармацыі з біяграфіі мастакоў. Даследаванні працягваюцца, бо па-за ўвагаю пакуль яшчэ застаюцца многія імёны беларускіх мастакоў, у творчасці якіх трэба вызначыць як нацыянальны, так і еўрапейскі кантэкст.

Юзаф Пешка. Першыя выявы мінскіх гарадскіх краявідаў ствараліся дзякуючы творчасці Ю. Пешкі, які зрабіў некалькі акварэляў і малюнкаў, прысвечаных гораду і яго ваколіцам эпохі цара Паўла I. Жыццяпісам Ю. Пешкі займаліся такія беларускія гісторыкі мастацтва, як Л. Дробаў і Н. Вусава [5; 6]. Іх даследаванні, як і работы польскіх і ўкраінскіх мастацтвазнаўцаў, уяўляюць сабой грунтоўны матэрыял для вывучэння творчасці гэтага выдатнага мастака з Кракава. Ён быў вучнем Д. Эстрэйхера, узорнага творцы эпохі класіцызму, які жыў у Італіі. Ю. Пешка вучыўся ў варшаўскай мастацкай школе Ф. Смуглевіча⁴. У тых гадах ён шмат працаваў, у асноўным як партрэтyst. Па сканчэнні заняткаў малады мастак у пошуках працы і славы адправіўся ў Беларусь. У 1793 г. напярэдадні паўстання Тадэвуша Касцюшкі Ю. Пешка прыехаў пажыць у Гродна. Так пачаўся вялікі этап у біяграфіі мастака – вандроўны перыяд. Пасля Гродна Ю. Пешка накіраваўся ў Вільню, дзе пражыў чатыры гады. Там ён зноў сустрэўся з варшаўскім настаўнікам Ф. Смуглевічам. Пасля пездкі ў 1797 г. рускага цара Паўла I з сынамі ў Мінск і Вільню абодва гэтыя польскія мастакі атрымалі нечаканае запрашэнне ад манарха на працу ў Расію. У Маскве і Санкт-Пецярбургу Ю. Пешка пачаў ствараць акварэлі з відамі гарадоў. Менавіта яны, як і шматлікія малюнкі сепіяй, прынеслі мастаку славу пейзажыста, перавысіўшы яго дасягненні ў партрэтным жывапісе.

У 1802 г. ён жыў у Віцебску, які толькі атрымаў статус сталіцы губерні, і ў Магілёве. Такім чынам, Ю. Пешка ўбачыў амаль усе маёнткі, замкі, гарады і мястэчкі Беларусі. Ён пакінуў дзясяткі акварэляў і замалёвак, прысвечаных краіне. Пры тым дакладнасць, з якой ён фіксаваў архітэктурную і перспектыву панарам, робяць іх унікальнымі гістарычнымі дакументамі. Пасля вяртання ў Вільню мастак зноў адправіўся ў падарожжа па Беларусі, малюючы віды гарадоў і замкаў. Нарэшце, у 1809 г. Ю. Пешка пасяліўся ў Мінску ў славутага мецэната і калекцыянера Ю. Кабылінскага. У беларускай сталіцы мастак рабіў копіі касцёльных абразоў славутага мастака С. Чаховіча і пісаў батальную карціну на сюжэт Грунвальдскай бітвы, ствараў цыкл малюнкаў і акварэляў з відамі Мінска і яго ваколіц. На адной з акварэляў, з якой былі зроблены і пазнейшыя літаграфіі, ёсць Саборная плошча з выдатнымі мясцінамі горада канца XVIII ст.: злева знаходзіцца Мінская гарадская ратуша, перабудаваная паводле праекта Т. Крамера ў стылі ампір, а справа – Кафедральны сабор з кляштарам езуітаў і біскупскім палацам. У тую эпоху плошча мела модныя аздабленні ў стылі ампір (мал. 1).

⁴von Wurzbach C. Peszka, Joseph // Biogr. Lexikon des kaiserthums Oesterreich, enth. die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österr. Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben. V. 22. Wien : K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1870. S. 61–64.



Мал. 1. Ю. Пешка. Від Верхняга горада ў Мінску. 1800 г.
Крыніца: Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка Украіны імя В. Стэфаніка

Fig. 1. J. Peszka. View of the Upper city in Minsk. 1800.
Source: Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine

На ўсходнім баку плошчы знаходзяцца будынкі былога тэатра, які з канца XVIII ст. належаў мінскаму бургамістру Я. Байкову, і двухпавярховы атэль (зараз мае назву «Еўропа»). Сёння атэль «Еўропа» стаіць на падмурках згаданага вышэй тэатра, а на месцы старога атэля працягваецца праезная частка вуліцы Леніна. Нязменным застаўся толькі Архікафедральны касцёл Найсвяцейшага Імя Найсвяцейшай Дзе-вы Марыі. Але адноўленая ў 2004 г. на сваім месцы ратуша з порцікамі іанічнага ордэра і зараз дае ўяўленне пра маштаб Мінска часоў Ю. Пешкі.

Толькі старасвецкая сядзіба Ваньковічаў (на былой вуліцы Валоцкай) засталася нязменным кутком старога горада часоў Ю. Пешкі. Яе выявілі на яшчэ адной вядомай акварэлі, на якой у глыбіні двара (за агароджаю) ёсць той самы палац з высокім вальмавым дахам, што быў пабудаваны напрыканцы XVIII ст. у духу ранняга класіцызму (мал. 2).



Мал. 2. Ю. Пешка. Від вуліцы Валоцкай у Мінску. 1800 г.
Крыніца: Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка Украіны імя В. Стэфаніка

Fig. 2. J. Peszka. View of the Valockaja Street in Minsk. 1800.
Source: Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine

Менавіта ў гэтым панскім доме гасцяваў Ю. Пешка. У 2000 г. (да 200-годдзя з дня нараджэння мастака В. Ваньковіча) тут адкрыўся музей, дзе можна было пазнаёміцца з культурай Мінска канца XVIII – пачатку XIX ст. Таксама была адбудавана афіцына эканомы (кантора кіраўніка) – той самы двухпавярховы сядзібны флігель з пяцігранным эркерам, які ёсць на акварэлі Ю. Пешкі. Гэты куток беларускай сталіцы выглядае сёння так, як і 200 гадоў таму, толькі замест коней стаяць машыны [7].

Ю. Пешка пакінуў яшчэ адно каштоўнае сведчанне сваёй эпохі – выяву сядзібы Прушынскіх у Лошыцы, дзе некалькі старадаўніх дрэў і сёння памятаюць часы мастака. У тыя гады яна належала К. Прушынскаму, малодшаму сыну маршалка галоўнага трыбунала Ю. Прушынскага, кавалера ордэнаў Белага арла і Святога Станіслава. Ад тагачаснай сядзібы XVIII ст., якой яе бачыў Ю. Пешка, захаваліся ліпавыя прысады і руіны Капліцы Найсвяцейшай Дзевы Марыі. Мураваны будынак у стылі ракако быў васьмігранным, з высокім прыгожым купалам, што і адлюстравана ў сваім творы польскі мастак (мал. 3).



Мал. 3. Ю. Пешка. Лошыцкі маёнтак паноў Прушынскіх
за паўмілі ад Мінска. XVIII ст.

Крыніца: Львоўская нацыянальная навуковая бібліятэка Украіны імя В. Стэфаніка

Fig. 3. J. Peszka. The Loshitsky estate of the Prushinskys
is half a mile from Minsk. 18th century.

Source: Vasyl Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine

У капліцы былі пахаваны многія пакаленні ўладальнікаў маёнтка, але сёння ад яе засталіся толькі абломкі сцен. Як і ў часы Ю. Пешкі, сядзібны дом стаіць на тым жа самым месцы – на грэбені тэрасы. Хаця ў сярэдзіне 1890-х г. сядзіба была перабудавана і набыла эклектычныя прызнакі эпохі позняга рамантызму, агульныя рысы яе кампазіцыі можна пазнаць і сёння. Палац быў моцна разбудаваны і прыняў той асіметрычны выгляд, што існуе цяпер. Паміж капліцай і палацам на былым падмурку стаяць флігель з вежай. Як і ў тыя часы, з заходняга боку Лошыцкай сядзібы праз мост праходзіць уязная дарога, што аб'ядноўвае старасвецкі палацава-паркавы ансамбль з былым Ігуменскім трактам. Зараз гэта вуліца Чыжэўскіх, дзе і рабіў сваю вядомую акварэль славетны мастак з Кракава.

Бартэлямі Лавернь. У Мінску спыняўся і ствараў яго краявіды выдатны французскі мастак-падарожнік Б. Лавернь. Француз трапіў у студзенскую Беларусь у 1840 г. на санях, запрэжаных мясцовымі коньмі, тройчы пераехаўшы выгібы Дняпра. Зіма тады была марознай і снежнай. Гэта Б. Лавернь, вядомы сёння як класік-марыніст, дэтална выявіў у сваіх падарожных малюнках. Манументальны касцёльны мур быў аблямаваны піястрамі з мудрагелістымі капітэлямі ў Дуброўне, за ім знаходзіліся спічастыя купалы і шатры цэркваў, прыцягваючы сьнегам. У Оршы над зледзянелай Аршыцаю стаялі дыхтоўныя будынкі езуіцкага калегіума. У Беларусь Б. Лавернь прыбыў не так, як траплялі сюды іншыя еўрапейцы, а з усходу, з боку Масквы, па дарозе замалюваўшы Каломну, Мажайск, Вязьму, Смаленск. А на ўсход ён трапіў з поўначы, здзейсніўшы падарожжа на другі бок зямлі за межамі Палярнага круга – па Нарвегіі, Фарэрскіх астравах, Шпіцбергене і Лапландыі. Але для выдатнага мастака з неверагодным лёсам, які са свайго жыцця зрабіў канцэптуальны перфоманс-вандраванне, гэта было зусім не першае і не самае далёкае падарожжа.

За плячыма Б. Лаверня засталіся ўсе акіяны і кантыненты Зямлі, тры падарожжы вакол свету, у якіх ён прымаў удзел як сакратар камандзіраў экспедыцый і як штатны мастак французскага ваенна-марскога флоту, аднак выдатны марыніст, партрэтyst, анімаліст і пейзажыст нарадзіўся ў Тулоне ў бюргерскай сям’і, якая не была звязана з морам.

Б. Лавернь пачаў маляваць у родным Тулоне, і першую мастакоўскую адукацыю ён атрымліваў пад кіраўніцтвам славаціма мастака-графіка і правансальскага паэта П. Лятура. А затым яго звабіла падарожжае жыццё. Амаль тры гады (з 1826 па 1829 г.) Б. Лавернь вандраваў на караблі «Астралябія», будучы сакратаром камандора, слыннага падарожніка-першапраходца палярных паўднёвых шырот і неабсяжных акіянічных разлог Ж. Дзюмон-Дзюрвіля. У складзе гэтай славацімы французскай экспедыцыі Б. Лавернь першым з прафесійных мастакоў пабываў на Тасманіі і ў Новай Зеландыі, на сотнях іншых астравоў і ў самых далёкіх кутках планеты. Ён маляваў класічныя партрэты каралеўскай сям’і Гаваяў, гарады і парты, птушак і рыб, сюжэтныя кампазіцыі сустрэч падарожнікаў з мясцовымі жыхарамі, сцэны паляванняў і экзатычных цырымоній. Мастакоўскі вынік працы Б. Лаверня з той экспедыцыі стаў неацэнным унёскам у сусветную скарбніцу навукі і гісторыі. Ён двойчы падарожнічаў вакол свету (у 1830–1831 і 1836–1837 гг.) у якасці супрацоўніка навуковага камітэта французскага ваенна-марскога флоту. Там мастак выступаў ужо як праваднік, знаўца геаграфіі і нраву самых розных народаў.

Б. Лавернь ілюстравалі славацімы еўрапейскія атласы Навуковай камісіі па вывучэнні Поўначы. У жніўні 1839 г. ён далучыўся да палярнай экспедыцыі ў Хаммерфесце ў Нарвегіі, адкуль прайшоў праз Лапландыю, Фінляндыю і Расію да Беларусі, куды прыбыў у студзені 1840 г. і адкуль амаль месяц ехаў да Мінска. Першы малюнак Б. Лавернь зрабіў адразу па прыездзе ў Мінск, абясмерціўшы яго панараму, што як на далоні раскрывалася, калі пад’язджаеш да горада з Троіцкай гары, уздоўж якой пралягаў Старабарысаўскі тракт, што вёў са Смаленска. Кожны, хто ехаў у Мінск па гэтай дарозе, сустракаў менавіта такі від і мог разгледзець да дробных дэталяў усё, з чаго тады складаўся мінскі пейзаж, – дзясяткі дамоў, вялізарны касцёл дамініканцаў, шпілі касцёла бенедыкцінак, мноства купалаў і званіц. Гэты малюнак, што пасля шырока разышоўся па свеце ў выглядзе дыяграфій, быў зроблены мастаком 2 лютага 1840 г.

Ад цяперашняй вуліцы Куйбышава, якая тады звалася Шырокай, пачыналася славацімая дарога на Смаленск, траса якой ужо адышла ўбок. Такім чынам, сённяшні ракурс для славацімай дыяграфіі можна лакалізаваць у раёне будынка Міністэрства абароны Рэспублікі Беларусь, але спрадвечную панараму цяпер часткова засланяюць ваенныя будынкі і цянiстыя паркі. Але між забудовай і дрэвамі ёсць тая ж самая панарама, што бачыў французскі мастак-падарожнік у 1840 г., – адноўленая царква Святога Духа і ратуша, якія вярнуліся на свае месцы, былы езуіцкі сабор, кляштары бэрнардынцаў і тузін камяніц (мал. 4).



Мал. 4. Б. Лавернь. Від на Мінск. 1840 г.

Крыніца: https://archive.org/details/FOLSC0948_1NOR

Fig. 4. B. Lauvergne. View of the Minsk. 1840.

Source: https://archive.org/details/FOLSC0948_1NOR

Наступны малюнак горада – від на Саборную плошчу – Б. Лавернь зрабіў 16 лютага. Літаграфіі менавіта гэтага малюнка надоўга сталі класічным вобразам Мінска сярэдзіны XIX ст. Часта іх расфарбоўвалі паводле эскізаў Б. Лаверня, надаючы тую глыбіню і пэўную лёгкасць, што імпануе сёння. У гэтым творы адлюстравана ратуша, абсаджаная векавымі пірамідальнымі таполямі, увесь комплекс манастыра і калегіума езуітаў з саборам і славутай званіцай, дом калекцыянера-мецэна-та Е. Кабылінскага, фрагменты палацавага комплексу Пшэздзецкіх і старасвецкага гасціннага двара (мал. 5). Сёння тут змянілася многае, але асноўныя аб’екты ўцалелі і па ім можна лёгка ўявіць, дзе і што знаходзілася ў тую зіму, калі Б. Лавернь наведаў Мінск [8].



Мал. 5. Б. Лавернь. Від на галоўную плошчу Мінска. 1840 г.

Крыніца: https://archive.org/details/FOLSC0948_1NOR

Fig. 5. B. Lauvergne. View of Minsk main square. 1840.

Source: https://archive.org/details/FOLSC0948_1NOR

З Мінска Б. Лавернь яшчэ тыдзень дабіраўся да Вільні, а праз месяц цераз Коўну пакінуў гэты край назаўжды. Роўна праз год (1 лютага 1841 г.) яго адправілі ў Парыж, каб прадставіць вынікі грандыёзнай мастакоўскай экспедыцыі – сотні карт і планаў. Ён сам ўдзельнічаў у выданні больш чым ста літаграфій паводле яго малюнкаў⁵. Вялікія атласы Б. Лаверня выклікалі цікавасць Акадэміі выяўленчых мастацтваў Францыі, дзе быў сабраны адмысловы камітэт для ацэнкі мастацкіх дасягненняў палярнай экспедыцыі. Велізарная колькасць гравюр у розных жанрах атрымала самую высокую ацэнку французскіх мастакоў – калег Б. Лаверня. Сучаснікі пасля вынаходніцтва фатаграфіі называлі яго творы жывымі дагератыпамі, маючы на ўвазе тое, што ніводнае фота не заменіць жывога ўдзелу мастака.

У 1842 г. яго як мастака і марскога афіцэра адправілі ў экспедыцыю, каб намалюваць парты ўзбярэжжа Алжыра і Туніса. Б. Лавернь да верасня 1850 г. працаваў над складаннем карт, планаў і малюнкаў. Гэты перыяд прынес яму грандыёзную славу жывапісца-марыніста. Затым Б. Лавернь вярнуўся ў Парыж, каб экспанавалі творы і прэзентаваць вынік велізарнай мастакоўскай працы за гады, праведзеныя ў Міжземнамор’і.

Мастак скончыў кар’еру падарожніка ў Тулоне ў 1863 г. і памёр ў 1871 г. у правансальскім мястэчку Карсэ на поўдні Францыі [9]. За год да гэтага ў першай кнізе па гісторыі мастацтва Аўстраліі Б. Лавернь быў далучаны да ліку найлепшых аўстралійскіх мастакоў. У Францыі могуць знаходзіцца арыгіналы яго малюнкаў і акварэляў, якія ён рабіў у сталіцы Беларусі і іншых гарадах. Захаваліся таксама дзённікі, падарожныя нататкі і лісты, што ён дасылаў з Мінска ў Парыж.

Напалеон Орда. Паўстанцкі камандзір, літаратар і славуты кампазітар Напалеон Орда напярэдадні паўстання 1863 г. заняўся, як тады магло падавацца, несвоечасовай справай – пачаў маляваць гарады і мястэчкі Беларусі, памятнаы мясціны і шэдэўры беларускага дойлідства. Пасля ўдзелу ў папярэднім паўстанні ён ледзь паспеў эміграваць і ў Францыі цалкам прысвяціў сябе музыцы. Настаўнікамі былі яго сябры – Ф. Шапэн і Ф. Ліст. Еўрапейская вядомасць прыйшла да Напалеона Орды як да кампазітара хутка. Слава, грошы і спакойнае жыццё ў вясёлай французскай сталіцы, дзе ён стаў дырэктарам Італьянскага тэатра ў Парыжы, былі гарантаваны. Тады ж Напалеон Орда заняўся літаратурай.

⁵Gaimard P., Mayer A., Lauvergne B., Giraud Ch. Voyages en Scandinavie en Laponie, au Spitzberg et aux Féroé: atlas historique et pittoresque, lithographies d’après les dessins de Mayer, Lauvergne, Giraud. Volume 2: Laponie, Suède, Finlande, Russie, Lituanie, Pologne etc. Paris : Arthus Bertrand, 1852. 40 p.

Тут яго настаўнікам стаў іншы сябар – А. Міцкевіч. Напэўна, і ў гэтай справе Напалеона Орду чакаў поспех, аднак ён вырашыў прысвяціць свой лёс выяўленчаму мастацтву. У Францыі яго вучыў пейзажыст, жывапісец П. Жырар (вучань выдатнага партрэтаста і баталіста эпохі ампір А.-Ж. Гро). Дарэчы, А. Жырар (сын П. Жырара) таксама быў мастаком і ведаў Напалеона Орду, здзейсніўшага ў тыя гады багата падарожжаў, падчас якіх маляваў архітэктурныя краявіды гарадоў і пейзажы з помнікамі мінулага Францыі, Брытаніі, Бельгіі, Галандыі, Германіі і другіх куткоў Міжземнамор'я.

Дзякуючы амністыі для былых паўстанцаў у 1856 г. Напалеон Орда вярнуўся на радзіму ў Варацэвічы. Пасля некалькіх гадоў жыцця на Валыні ён у 1860 г. перадаў усе правы на сваю маёмасць радні. Мастак адправіўся ў самае галоўнае падарожжа ў сваім жыцці, але ўжо не для таго, каб узяць у рукі стрэльбу або заняцца палымянай публіцыстыкай. Ён выбраў сабе ролю мастака, каб намаляваць усе помнікі, якія ёсць у краіне, і захаваць памяць пра іх для будучых пакаленняў. Яго падарожных дзённікаў, на жаль, не засталася, але вядома, што ў 1860–1877 гг. Напалеон Орда вандраваў па Гарадзенскай губерні, у 1862–1876 гг. – па Мінскай губерні, у 1875–1876 гг. – па Віленскай і Віцебскай губерням, у 1877 г. – па Магілёўскай губерні, а таксама па Украіне, Валыні і Падоллі⁶. Ён аб'ехаў усю Беларусь ад Гродна да Гомеля, ад Высокага да Асвеі. У выніку з'явіліся тысячы акварэляў і малюнкаў, некаторыя з іх ліку склалі тамы літаграфій [10]. У 1875–1877 гг. Напалеон Орда жыў у Вільні, а пасля яшчэ год у Магілёве, які ў той час выглядаў велічна і пампезна. Пазней мастак выехаў у Польшчу.

На працягу жыцця ў Напалеона Орды склаліся восем серый з больш як тысячай малюнкаў і акварэляў, што сталі падставай для стварэння літаграфічных альбомаў. Большасць яго малюнкаў (977 планшэтаў) знаходзяцца ў зборах Нацыянальнага музея ў Кракаве і ў Варшаве, куды іх прывезлі ў 1886 г. як падарунак ад нашчадкаў мастака. Адзін з акварэльных альбомаў ёсць у Бібліятэцы імя В. Стэфаніка ў Львове. Грунтоўная калекцыя літаграфій паводле малюнкаў мастака захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі [11, с. 208].

Сярод акварэляў Напалеона Орды ёсць і вельмі важная выява Высокага рынку Мінска, дзе намаляваны кафедральны каталіцкі сабор. Калі ўгледзецца ў гэтую акварэль, то можна ўбачыць, наколькі занябанай была сталіца Беларусі ў тыя часы, калі яе маляваў Ю. Пешка. Роўна брукаваная плошча пераўтварылася ў пустку, дзе няма ўжо ратушы і векавых таполяў, якія паспеў замаляваць Б. Лавернь. Змянілася аздоба фасаду сабора – да яго быў прыстаўлены вялікі прытвор з тэрасай наверх (мал. 6). А на званіцы з'явіліся гадзіннік і квадратная адкрытая балюстрада замест былога высокага шатра. Зрэшты, усё гэта Напалеон Орда падрабязна напісаў на дакладным акварэльным малюнку, які цяпер захоўваецца ў Кракаве.



Мал. 6. Напалеон Орда. Мінск. Высокі рынак. 1864–1876 гг.
Крыніца: Нацыянальны музей у Кракаве
Fig. 6. Napoleon Orda. Minsk. High market. 1864–1876.
Source: National Museum in Kraków

⁶German F. Orda Napoleon // Pol. Slown. Biogr... S. 163–165.

Вялікую цікавасць уяўляюць і іншыя малюнкi і акварэлі Напалеона Орды, зробленыя ў бліжэйшых ваколіцах Мінска, якія знаходзяцца сёння за кальцавой дарогай. Гэта малюнак алоўкам і тушу шыкоўнага палацу Хамараў, пабудаванага ў Сёмкаве напрыканцы XVIII ст. італьянскім дойлідам К. Спампані. Некалі тут была Каралеўская зала, адмыслова аздобленая да прыёму ў Сёмкаве караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага (мал. 7).



Мал. 7. Напалеон Орда.

Сёмкаў, закладзены ў 1771 ваяводам Адамам Хмарам. 9 ліпеня 1871 г.

Крыніца: <https://planetabelarus.by>

Fig. 7. Napoleon Orda. Semkov, founded in 1771
by governor Adam Khmar. July 9, 1871.

Source: <https://planetabelarus.by>

Адным з першых, хто намаляваў тую сядзібу, быў Ю. Пешка. А Напалеон Орда зрабіў адзін малюнак Сёмкаўскай сядзібы 9 ліпеня 1876 г., калі яна яшчэ належала роду Хмараў, у якіх і гасцяваў мастак. Палац, што на малюнку яшчэ стаіць сярод прасторнага парку, знішчаны. Ад старасвецкага барочнага касцёла ў Анопалі пад Мінскам, адноўленага намаганнямі Альбрэхта Радзівіла і Ганны Халецкай, у часы Напалеона Орды не засталася нічога, акрамя некалькіх чорна-белых здымкаў і прыгожага акварэльнага малюнка мастака, галоўнага дакумента, які сёння зберагаецца таксама ў Кракаве.

Засталіся дзве вялікія акварэлі мастака 1876 г., на якіх з розных бакоў адлюстраваны цудоўны палацава-паркавы ансамбль у Прылуках, што цудам захаваўся да гэтага часу і знаходзіцца за сталічнай кальцавой дарогай. Прылукі – рамантычная мясцовасць пад Мінскам – спрадвечу натхнялі творцаў. Мясцовыя легенды пра зачараваны замак выкарыстаў у адной са сваіх балад паэт А. Э. Адынец. У творы «Прылукі» К. Каганец пераказаў паданне, паводле якога тут адбылася дуэль баярына Яраслава са сваім дружыннікам з-за прыгажуні Любляны, у якой абодва загінулі [12].

Маёнтак, якім валодалі з часоў Сярэднявечча Есьманы, Горскія, Статкевічы, у XIX ст. перайшоў да Іваноўскіх. А славыты абшарнік-аграном А. Горват у 1851 г. перабудаваў стары замак у шыкоўны палац у неагатычным стылі, заклаў вялікі сад з аранжарэяй, а перад палацам узвёў вежу – «зэгар» з гадзіннікам (мал. 8).

У 1868 г. палац згарэў, аднак у 1872 г. ён быў адбудаваны новым уласнікам – вядомым філантропам, славытым калекцыянерам і нумізматам Э. Чапскім. Дзякуючы творам Напалеона Орды можна ацаніць, як выглядаў замак у эпоху свайго росквіту – у 1876 г. Палац у Прылуках, шматразова абрабаваны, быў часткова разбураны ў часы Другой сусветнай вайны, але адбудаваны пад Беларускі навукова-даследчы інстытут аховы раслін, які знаходзіцца там дагэтуль. У ім засталіся тыя рысы, што бачыў геніяльны мастак, кампазітар і патрыёт [11].



Мал. 8. Напалеон Орда. Прылуки, сядзіба Чапскіх з боку ракі Пціч. 1876 г.
Крыніца: Нацыянальны музей у Кракаве

Fig. 8. Napoleon Orda. Pryluky, Chapsky manor from the side of the Ptych River. 1876.
Source: National Museum in Kraków

Два дзясяткі гадоў Напалеон Орда вандраваў, цалкам аддаўшыся мастацтву. Першы альбом з літаграфіямі творцы выйшаў у Аўстрыі ўжо пасля яго смерці. Нягледзячы на тое што даследчыкі знаходзілі яшчэ некалькі твораў мастака, яго спадчына сёння цалкам не сабрана. Дакладнай колькасці гравюр, літаграфій і акварэляў Напалеона Орды ніхто не ведае [18].

Заклучэнне

Калі выкарыстаць метафару расійскага класіка Ф. М. Дастаеўскага, які назваў Санкт-Пецярбург наўмысным горадам, то такім можна назваць і Мінск, які стаў у 1793 г. сталіцай наўмысна створанай губерні. Пры новым статусе тут будаваліся адпаведныя саборы, палацы, семінарыі, канцылярыі і губернскае вучылішча. Менавіта тады былі закладзены грунтоўныя падставы сталічнасці Мінска. Літаральна за некалькі гадоў Мінск стаў такім, якім яго паказваў Ю. Пешка. Горад, кранальны ў сваёй сціплай дасканаласці, – белыя будынкі між густой зеляніны садоў пад бяхмарным небам. Менавіта такім – наўмысным і амаль дасканалым – упершыню з’явіўся Мінск у мастацтве Ю. Пешкі. Так была закладзена традыцыя паказваць гэты горад ідэалізаваным, элегічным. Паўлаўская эпоха была пачаткам станаўлення прафесійнай мастацкай культуры ў Мінску. Гэтую ідэалізатарскую лінію працягнулі творы Б. Лаверня і Напалеона Орды, што з’яўляецца вельмі важнай акалічнасцю да разумення таго, як стваралі мастакі вобраз Мінска ў наступныя эпохі.

Не зважаючы на тое, што Мінск у XIX ст. знітаваны з біяграфіямі многіх славутых у Беларусі, Польшчы, Літве і Расіі мастакоў свайго часу, гэты горад не прадстаўлены ў іх творах. Уласна Мінск, як аб’ект мастакоўскай рэфлексіі, у творчасці мясцовых творцаў паўстае толькі ў самым пачатку XX ст. Тое, што стваралі мастакі ранейшых часоў, пачынаючы ад Ю. Пешкі, Б. Лаверня і Напалеона Орды, незваротна страчана ў рэчаіснасці. Творцы, што знайшлі тут сябе, і сёння ствараюць новыя вобразы горада над Свіслаччу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Рынкевіч УІ. *Міхал Падалінскі*. Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; 2009. 40 с.
2. Ruszczyk F. *Dziennik. Część I: Ku Wilnu (1894–1919)*. Warszawa: Secesja; 1994. 687 s.
3. Харэўскі С, Ждановіч С. Квітнеючы май Рушчыца. *Мастацтва*. 2015;5:46–47.
4. Асташенок ЛС. Неоренессансные мотивы в постройках В. А. Шрётера и В. Ф. Мааса в Минске конца XIX века. В: Сардаров АС, редактор. *Архитектура. Сборник научных трудов. Выпуск 7*. Минск: Белорусский национальный технический университет; 2014. с. 5–11.
5. Дробов ЛН. *Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.* Мальдис АИ, редактор. Минск: Вышэйшая школа; 1974. 334 с.
6. Усава Н. Беларускія вандроўкі Юзафа Пешкі. *Наша Вера*. 1999;1(7):29–35.

7. Харэўскі С, Ждановіч С. Мінскія сны Юзафа Пешкі. *Мастацтва*. 2015;1:44–47.
8. Харэўскі С, Ждановіч С. Мінскі люты Лявэрня. *Мастацтва*. 2015;2:46–47.
9. Alauzen A, Noet L. *Dictionnaire des peintres et sculpteurs de Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Marseille: Jeanne Laffitte; 2006. 473 p.
10. Несцяжчук ЛМ. *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны*. Мінск: Мастацкая літаратура; 2009. 429 с.
11. Чаропка ВК, Герасімовіч ДЭ, укладальнікі. *Напалеон Орда: з фондаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі*. Мінск: Беларусь; 2006. 159 с.
12. Каганец К. *Творы*. Александровіч С, укладальнік. Мінск: Мастацкая літаратура; 1979. 264 с.
13. Харэўскі С, Ждановіч С. Зброя памяці і паўстання. *Мастацтва*. 2015;3:46–47.
14. Maniakowska-Jazownik Z, Lisai Y. Nieznane praktyki Napoleona. Rysunki Ordy w innym świetle. *Notes konserwatorski*. 2017; 19:139–160.

References

1. Rynkevich UI. *Mihal Padalinski* [Michal Padalinski]. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts; 2009. 40 p. Belarusian.
2. Ruszczyk F. *Dziennik. Część I: Ku Wilnu (1894–1919)*. Warszawa: Secesja; 1994. 687 s.
3. Chareuski S, Zhdanovich S. [The blooming May of Ruschits]. *Mastactva*. 2015;5:46–47. Belarusian.
4. Astashonak LS. [Noerenaissance motives in the buildings of V. A. Schroeter and V. F. Maas in Minsk in the late 19th century]. In: Sardarov AS, editor. *Arkhitektura. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 7* [Architecture. Collection of scientific papers. Issue 7]. Minsk: Belarusian National Technical University; 2014. p. 5–11. Russian.
5. Drobov LN. *Zhivopis' Belorussii XIX – nachala XX v.* [Painting of Belarus of the 19th – early 20th century]. Mal'dis AI, editor. Minsk: Vyshhejschaja shkola; 1974. 334 p. Russian.
6. Usava N. [Belarusian travel of Juzaf Peshka]. *Nasha Vera*. 1999;1(7):29–35. Belarusian.
7. Chareuski S, Zhdanovich S. [Minsk dreams of Juzaf Peshka]. *Mastactva*. 2015;1:44–47. Belarusian.
8. Chareuski S, Zhdanovich S. [Minsk February of Lauvergne]. *Mastactva*. 2015;2:46–47. Belarusian.
9. Alauzen A, Noet L. *Dictionnaire des peintres et sculpteurs de Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Marseille: Jeanne Laffitte; 2006. 473 p.
10. Nescjarchuk LM. *Napoleon Orda. Shljah da Bac'kawshchyny* [Napoleon Orda. The road to the motherland]. Minsk: Mastackaja litaratura; 2009. 429 p. Belarusian.
11. Charopka VK, Gerasimovich DJe, compilers. *Napoleon Orda: z fondaw Nacyjanal'naj biblijatjeki Belarusi* [Napoleon Orda: from the funds of the National Library of Belarus]. Minsk: Belarus'; 2006. 159 p. Belarusian.
12. Kaganec K. *Tvory* [The works]. Aleksandrovich S, compiler. Minsk: Mastackaja litaratura; 1979. 264 p. Belarusian.
13. Chareuski S, Zhdanovich S. [Weapons of memory and rebellion]. *Mastactva*. 2015;3:46–47. Belarusian.
14. Maniakowska-Jazownik Z, Lisai Y. Nieznane praktyki Napoleona. Rysunki Ordy w innym świetle. *Notes konserwatorski*. 2017; 19:139–160.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 20.07.2022.

Received by editorial board 20.07.2022.

ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ ЧЫРВОНАГА ДОМА БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА

Ю. В. ТАМКОВІЧ^{1*}, А. А. ЯНОЎСКІ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Разглядаецца гісторыя будаўніцтва і выкарыстання ў адукацыйных і навуковых мэтах аднаго з цэнтральных будынкаў Універсітэцкага гарадка БДУ, які з 1921 г. фарміраваўся паміж сучаснымі Прывакзальнай плошчай і плошчай Незалежнасці. На падставе новых крыніц упершыню паказваецца трансфармацыя будынка як навукова-адукацыйнага асяроддзя першага беларускага ўніверсітэта на працягу 1924–1996 гг. Сёння ў гэтым корпусе, вядомым як чырвоны дом БДУ, знаходзіцца кіраўніцтва ўстанова (рэктарат і некаторыя ўпраўленні). Характарызуецца мастацкае аздабленне вестыбюляў і кабінетаў будынка, якое ў другой палове 1990-х – пачатку 2000-х гг. было выканана выдатнымі беларускімі мастакамі і скульптарамі. Прадстаўлены невялікі экскурсійны маршрут па двух паверхах гістарычнага ва ўсіх праявах універсітэцкага будынка.

Ключавыя словы: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт; навукова-адукацыйнае асяроддзе; навучальныя корпусы; рэктарат; Ч. І. Родзевіч; дызайн інтэр’ера.

Падзяка. Артыкул падрыхтаваны ў рамках выканання дзяржаўнай праграмы навуковых даследаванняў «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» на 2021–2025 гг. (падпраграма 1 «Гісторыя»). Аўтары выказваюць падзяку кандыдату гістарычных навук А. Г. Зельскаму за прадастаўленыя матэрыялы.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ КРАСНОГО ДОМА БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Ю. В. ТАМКОВИЧ¹⁾, О. А. ЯНОВСКИЙ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматривается история строительства и использования в образовательных и научных целях одного из центральных зданий Университетского городка БГУ, который с 1921 г. формировался между современной Привокзальной площадью и площадью Независимости. На основании новых источников прослеживается трансформация здания как научно-образовательной среды первого белорусского университета на протяжении 1924–1996 гг. Сегодня в этом корпусе, известном как красный дом БГУ, находится администрация учреждения (ректорат и некоторые управления). Описывается художественное оформление вестибюлей и кабинетов, которое во второй половине 1990-х – начале 2000-х гг. было выполнено выдающимися белорусскими художниками и скульпторами. Представлен небольшой экскурсионный маршрут по двум этажам исторического во всех проявлениях здания университета.

Ключевые слова: Белорусский государственный университет; научно-образовательная среда; учебные корпуса; ректорат; Ч. И. Родевич; дизайн интерьера.

Образец цитирования:

Тамкович ЮВ, Яноўскі АА. Гісторыя і сучаснасць чырвонага дома Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:32–47.

For citation:

Tamkovich YV, Yanouski AA. History and modernity of the red house of the Belarusian State University. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:32–47. Belarusian.

Авторы:

Юрий Валерьевич Тамкович – магистрант кафедры истории Беларуси древнего времени и средних веков исторического факультета.

Олег Антонович Яновский – кандидат исторических наук, профессор; заведующий кафедрой истории России исторического факультета.

Authors:

Yury V. Tamkovich, master’s degree student at the department of Belarus history of the ancient time and the middle ages, faculty of history.

yuratomkovich@mail.ru

Aleg A. Yanouski, PhD (history), full professor; head of the department of Russian history, faculty of history.

helgoleg@mail.ru

Благодарность. Статья подготовлена в рамках государственной программы научных исследований «Общественно-гуманитарная безопасность белорусского государства» на 2021–2025 гг. (подпрограмма 1 «История»). Авторы выражают благодарность кандидату исторических наук А. Г. Зельскому за предоставленные материалы.

HISTORY AND MODERNITY OF THE RED HOUSE OF THE BELARUSIAN STATE UNIVERSITY

Y. V. TAMKOVICH^a, A. A. YANOUSKI^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

Corresponding author: A. A. Yanovski (helgoleg@mail.ru)

The history of the construction of the University campus of the Belarusian State University, which since 1921 was formed on the territory between the modern Railway Station Square and Independence Square, is considered. Based on new sources, the transformation of this building during 1924–1996 is traced as a scientific and educational environment of the first Belarusian university. Future physicists, mathematicians and doctors were trained and the physical science of Belarus took its first steps here. After a radical reconstruction, this building, known as the red house of the Belarusian State University, today houses the administration (rector's office and some departments) of the university. The article describes the decoration of lobbies and offices, which in the second half of the 1990s – early 2000s was made by outstanding Belarusian artists and sculptors. In fact, a small excursion route has been formed along two floors of the university building.

Keywords: Belarusian State University; scientific and educational environment; educational buildings; administration; Ch. I. Rodevich; interior design.

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the state research program «Social and humanitarian security of the Belarusian state» for 2021–2025 (subprogram 1 «History»). The authors are grateful to the PhD (history) A. G. Zel'skii for some of the materials provided by him that were used in the article.

Уводзіны

Сёння да неафіцыйных сімвалаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта адносяць адзін з яго першых будынкаў – той, які быў узведзены спецыяльна (а не перададзены з гарадскога фонду) для правядзення адукацыйнай і навуковай работы. Ужо больш за 20 гадоў у гэтым невялікім па сваім маштабу будынку размяшчаецца рэктарат, менавіта тут падсумоўваюцца вынікі разнастайнай працы шматтысячнага калектыву БДУ. Што вядома пра чырвоны дом? Якая яго гісторыя? Хто і калі яго будаваў? Як адбылося яго ўключэнне ў паўсядзённую працу ўніверсітэта? Што за аздабленне ўпрыгожвае два паверхі сучаснага корпуса? Гэтыя і іншыя пытанні разглядаюцца ў далейшым артыкуле.

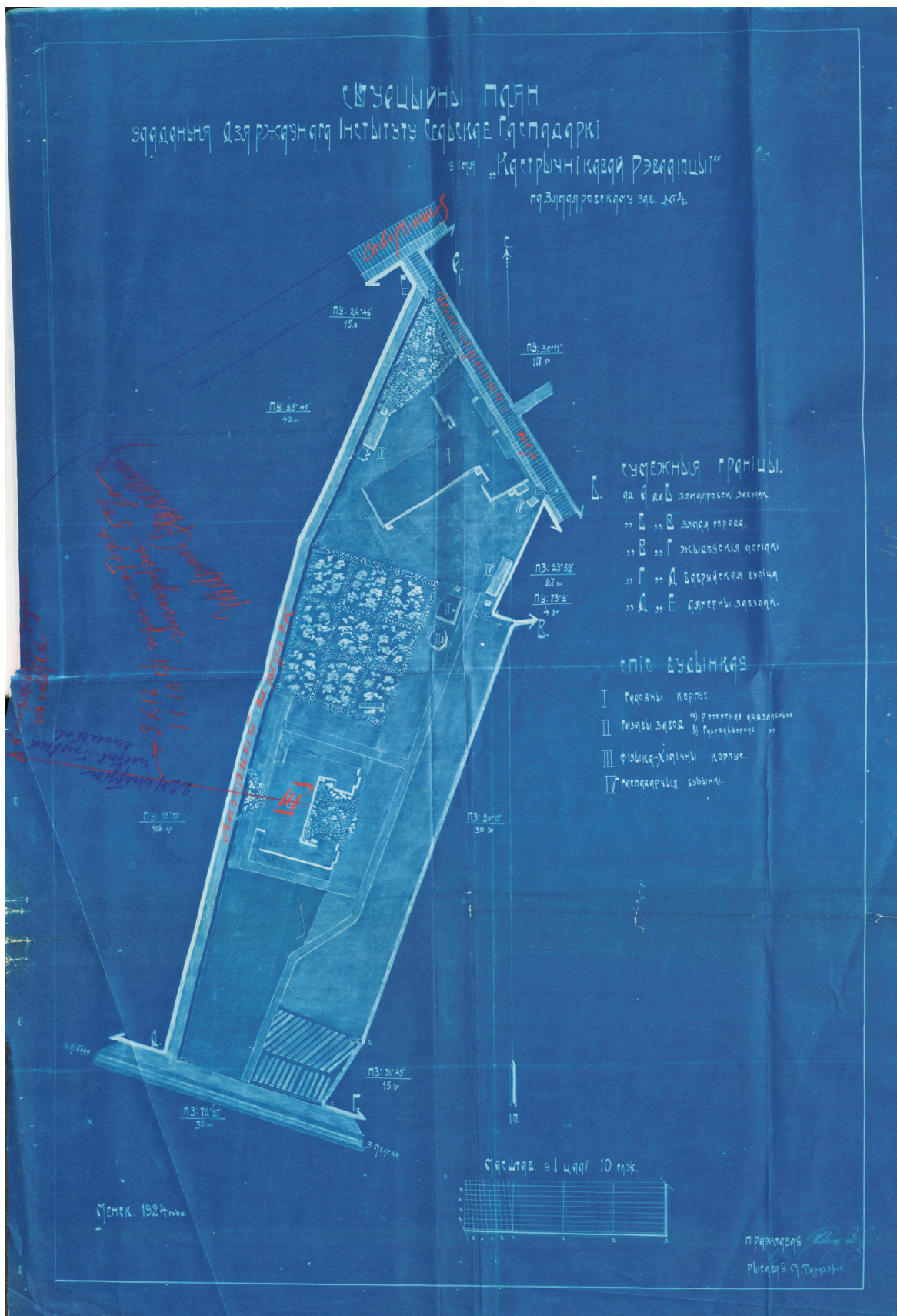
Гісторыя будаўніцтва і выкарыстання чырвонага дома

У першай палове 1920-х гг. тэрыторыя, якая сёння з'яўляецца часткай адмысловага ўніверсітэцкага дворыка, належала Беларускаму дзяржаўнаму інстытуту сельскай і лясной гаспадаркі (далей – сельска-гаспадарчы інстытут), які быў створаны ў 1922 г. Патрэба ў наяўнасці памяшканняў для правядзення заняткаў са студэнтамі і арганізацыі навуковых даследаванняў выклікала неабходнасць будаўніцтва новага фізіка-хімічнага корпуса. Праўленне інстытута 9 жніўня 1924 г. прыняло рашэнне аб узвядзенні будынка, спецыялістам было даручана за двухтыднёвы тэрмін распрацаваць праект і пралічыць каштарыс¹ (мал. 1). Дзесьці праз два тыдні распачаліся арганізацыйныя працы па будаўніцтве, а напрыканцы жніўня ўжо быў закладзены фундамент.

Дакументы сцвярджаюць, што аўтарам праекта і кіраўніком работ быў супрацоўнік балотнай вопытнай станцыі і сельскагаспадарчага інстытута інжынер Ч. І. Родзевіч. Дарэчы, у першай палове 1921 г. ён лічыўся ў штатных спісах Мінскага інстытута народнай адукацыі ў якасці лабаранта з акладам больш за 190 тыс. руб.² Ч. І. Родзевіч вядомы як актыўны грамадскі і культурны дзеяч першай трэці XX ст., ён пакінуў адметны след у беларускай гісторыі.

¹Нац. арх. Рэсп. Беларусь (НАРБ). Ф. 209. Воп. 1. Спр. 146. Арк. 2.

²Там жа. Ф. 42. Воп. 1. Спр. 739. Арк. 120.

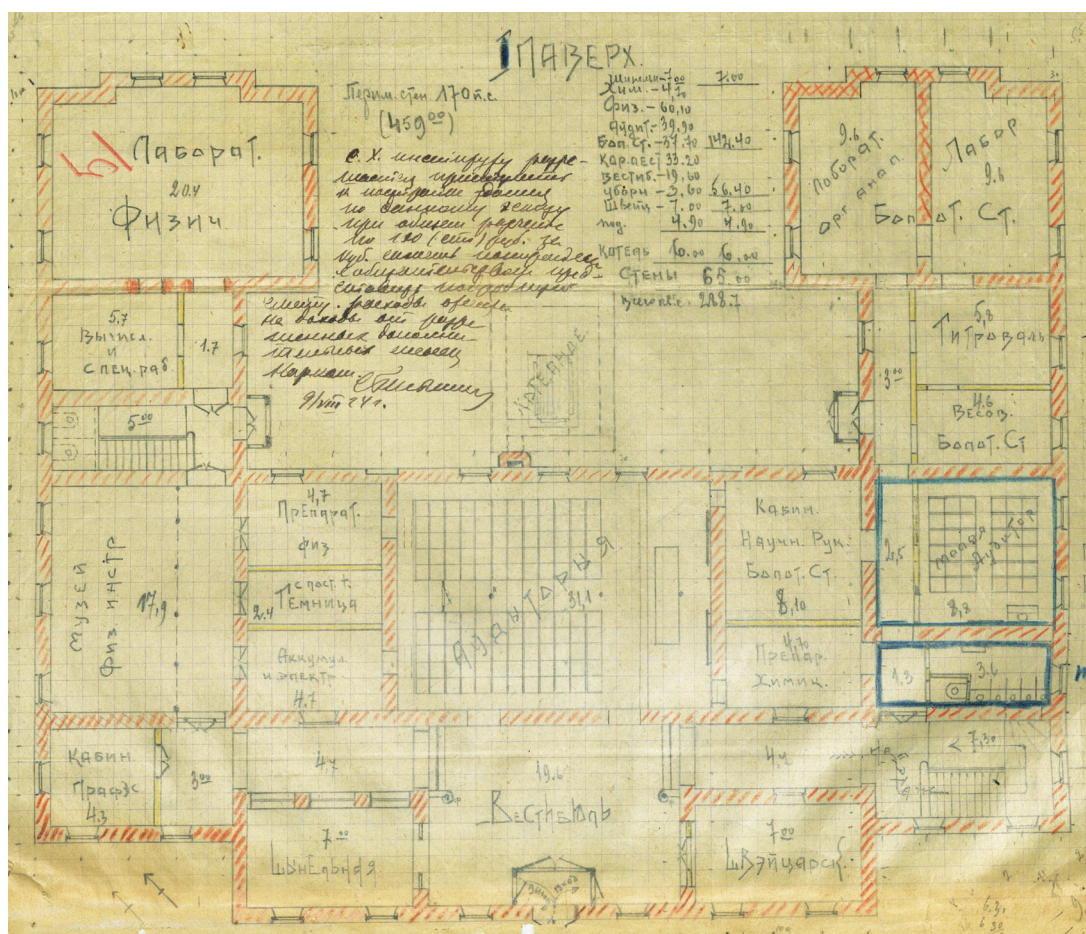


Мал. 1. План сельскагаспадарчага інстытута. 1924 г.
Крыніца: НАРБ. Ф. 209. Воп. 1. Спр. 133. Арк. 373

Fig. 1. Plan of the Belarusian State Institute of Agriculture and Forestry. 1924.
Source: Nat. Arch. of the Rep. of Belarus. Fond 209. Invent. 1. File 133. Sh. 373

Гэты здольны і рознабаковы спецыяліст з жніўня 1923 г. быў накіраваны Народным камісарыятам земляробства БССР у сельскагаспадарчы інстытут, дзе займаўся арганізацыяй яго рамонт. Акрамя таго, ён рамантаваў памяшканні мінскіх студэнцкіх інтэрнатаў³. Ч. І. Родзевіч распрацаваў тэхнічны праект газавога завода пры інстытуце (аўтар навуковага праекта – прафесар У. В. Шкатэлаў) і кіраваў узвядзеннем будынкаў рэртортнага і газгольдэрнага аддзяленняў. Таксама вядома, што інжынер прымаў удзел ва ўзвядзенні Дома селяніна ў Мінску і быў членам камісіі пры Галоўным упраўленні прафесійна-тэхнічнай адукацыі Народнага камісарыята асветы БССР па распрацоўцы праекта карпусоў⁴. Нельга не сказаць пра грамадска-палітычную актыўнасць і таленты Ч. І. Родзевіча. Ён быў удзельнікам беларускага нацыянальнага руху, тэатральным дзеячам, навукоўцам-прыродазнаўцам і выкладчыкам.

У новым корпусе планавалася размясціць кабінеты для правядзення заняткаў і даследаванняў па хіміі, фізіцы і балотным глебазнаўстве⁵. Аднак у жніўні 1925 г. інстытут быў ліквідаваны – яго аб'ядналі з Горыгорацкім земляробчым інстытутам, а нерухомая маёмасць установы (будынак былога Мінскага камерцыйнага вучылішча, будынкі газавога завода, будынак праўлення, інтэрнат на вуліцы Энгельса і недабудаваны фізіка-хімічны корпус (мал. 2)) была перададзена БДУ⁶. На той час у будынку яшчэ не атынкавалі сцены, не паклалі падлогу, не ўставілі аконныя рамы і дзверы, не завяршылі работы па ўнутраным аздабленні.



Мал. 2. Чарцёж першага паверха фізіка-хімічнага корпуса сельскагаспадарчага інстытута. 1924 г.

Крыніца: НАРБ. Ф. 209. Воп. 1. Спр. 146. Арк. 5

Fig. 2. Drawing of the first floor of the physical and chemical building of the Belarusian State Institute of Agriculture and Forestry. 1924.

Source: Nat. Arch. of the Rep. of Belarus. Fond 209. Invent. 1. File 146. Sh. 5

³НАРБ. Ф. 209. Воп. 1. Спр. 133. Арк. 447.

⁴Мінск строится // Рабочий. 1927. 19 авг. С. 4.

⁵НАРБ. Ф. 209. Воп. 1. Спр. 146. Арк. 9.

⁶Там жа. Спр. 182. Арк. 78.

Да кастрычніка 1925 г. з-за бюракратычнага афармлення пераходу гэтага корпуса да БДУ тэмп будаўніцтва быў замаруджаны. І толькі 27 сакавіка 1926 г. новы ўніверсітэцкі будынак нарэшце быў здадзены ў эксплуатацыю⁷. Маладой беларускай дзяржаве яго ўзвядзенне каштавала 230 тыс. руб. (патрэбна звярнуць увагу на тое, што за 1922–1924 гг. у СССР была праведзена грашовая рэформа, якая кардынальна змяніла параметры лічбавых адзінак).

Калі засяродзіць увагу на праблемах, якія вырашаліся ўніверсітэтам пры дабудаванні і перабудове атрыманага корпуса па Лагернаму завулку (менавіта такім быў яго мінскі адрас), то здзіўляе вялікая колькасць перапіскі наконт адной печкі. Справа ў тым, што Ч. І. Родзевіч з восені 1926 г. быў вымушаны неаднойчы трымаць адказ на пасяджэннях праўлення з-за рамонту вадзянога і паравога абсталявання ў новым будынку. Ремонт выконваўся пад кіраўніцтвам Ч. І. Родзевіча, але пры непасрэдным удзеле загадчыка гаспадаркай Бернацкага, інжынера Гайдэнкі і тэхніка Федаровіча. У выніку рамонту, як канстатавала спецыяльная камісія, не ва ўсіх батарэях дасягаецца патрэбны эфект і тэмпература ў аўдыторыях падтрымліваецца на нізкім узроўні. Печнікі неаднаразова перараблялі сваю працу, гэта зацягнулася да лета 1927 г.⁸ Таму названае абсталяванне ў былым фізіка-хімічным корпусе сельскагаспадарчага інстытута, а цяпер у шматфункцыянальным вучэбна-навуковым корпусе БДУ аб'ектыўна выклікала занепакоенасць універсітэцкага кіраўніцтва. Хапала і іншых праблем з эксплуатацыяй перададзеных будынкаў. Напрыклад, зімой 1926 г. будынак былога Мінскага камерцыйнага вучылішча вырашылі ацяпляць вуглём. Для гэтага і быў запрошаны інжынер Гайдэнка, аднак справа зацягнулася⁹.

Трэба звярнуцца да некаторых абставін планавання будаўніцтва спецыяльных карпусоў менавіта для БДУ. Так, у пастанове Савета народных камісараў БССР ад 2 снежня 1924 г. было сказана: «1. Признать необходимой постройку здания для Белорусского государственного университета. 2. Строительство здания начать в следующем году. 3. Выдать из запасного фонда СНК БССР на строительство этого здания 100 000 рублей»¹⁰. Ва ўрадзе добра разумелі патрэбы ўніверсітэта ў новых плошчах, якія былі неабходны для далейшага развіцця вышэйшай адукацыі ў Беларусі. Але прыходзілася ўлічваць фінансавую сітуацыю. Таму неўзабаве СНК БССР быў вымушаны прыняць рашэнне аб перадачы БДУ існуючага корпуса па Земляробчаму завулку, будынка былога Мінскага камерцыйнага вучылішча і яшчэ двух будынкаў (пастановы ад 12 і 19 верасня 1925 г. адпаведна). Адначасова кіраўніцтву ўніверсітэта было даручана перазаклучыць дагаворы на выкарыстанне гэтых будынкаў з Мінскім гарадскім выканаўчым камітэтам¹¹.

Арганізацыйныя клопаты і асэнсаванне сваіх намераў па выкарыстанні атрыманых плошчаў занялі пэўны час. Больш чым праз год, 14 кастрычніка 1926 г., праўленне БДУ інфармавала штатную камісію рабоча-сялянскай інспекцыі БССР аб стане забеспячэння навучальнага працэсу і студэнцкага побыту пасля перадачы ўніверсітэту шасці будынкаў сельскагаспадарчага інстытута, які перавялі з Мінска ў Горкі. Праз тыдзень праўленне зацвердзіла план і схемы па перапланіроўцы новага фізіка-хімічнага корпуса (нейкі час такая назва фіксавалася ў дакументах), дзе не спынялася новабудоўля. Тут задумалі размясціць гісталагічны, паталага-анатамічны інстытуты, а таксама інстытут фізікі і методыкі фізікі¹². У гэтым жа будынку меркавалася ўстанавіць астранамічнае абсталяванне.

Такія буйныя змены падштурхнулі кіраўніцтва на кардынальны перагляд размяшчэння ўжо дастаткова маштабнага па памерах універсітэта. Спецыяльная камісія па распрацоўцы праекта ўзвядзення будынкаў для БДУ 4 лістапада 1925 г. паставіла, што неабходна сканцэнтравать усе карпусы ў адным месцы. На наступны дзень на пасяджэнні праўлення БДУ дэканатам факультэтаў было прапанавана ў чатырохдзённым тэрмін прыслаць у пісьмовым выглядзе заключэнні наконт параметраў (нават з указаннем кубатуры) задуманага будаўніцтва аўдыторнага корпуса ўніверсітэта. Тады ж былі намечаны планы па ўзвядзенні сямі новых карпусоў¹³. Кіраўніцтва БДУ зыходзіла са стратэгічных перспектыв. Аднак прыняць такое рашэнне мог толькі СНК БССР, узгадніўшы пытанне з гарадскімі ўладамі. Месцам для новага будаўніцтва абралі «участок бывшего сельскохозяйственного института, находящийся между Земледельческим и Лагерным переулками и Бобруйской улицей до еврейского могильника»¹⁴ (як раз побач з перададзенымі карпусамі). Прапанову патрэбна было адстаяць ва ўладных інстанцыях. Тым больш што ў гэты лістападаўскі час Галоўнае праўленне прафесійнай адукацыі Народнага камісарыята асветы БССР папрасіла ў начальства БДУ ў трохдзённым тэрмін аформіць прыём будынкаў ад сель-

⁷НАРБ. Ф. 42. Воп. 1. Спр. 146. Арк. 3.

⁸Там жа. Спр. 1869. Арк. 316.

⁹Там жа. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 172. Арк. 73.

¹⁰Аб новых будынках для Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (па дакладу НКАБ) // Абвесн. Нар. Камісарыату Асветы. 1925. № 1. С. 4.

¹¹НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 182. Арк. 50, 53.

¹²Там жа. Арк. 78.

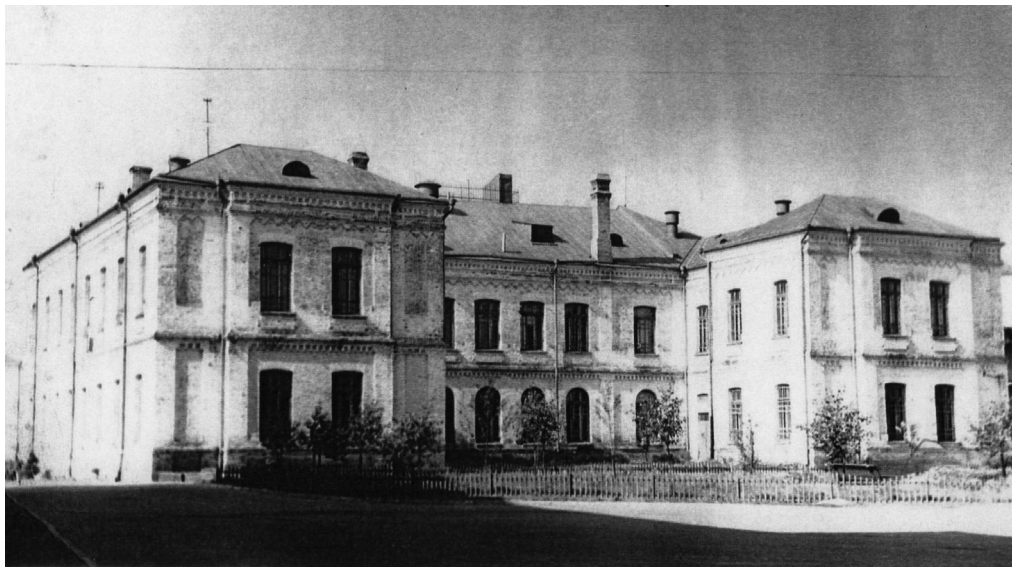
¹³Там жа. Спр. 169. Арк. 79.

¹⁴Там жа. Спр. 182. Арк. 79, 84 ; Там жа. Ф. 101. Воп. 1. Спр. 2762. Арк. 125.

скагаспадарчага інстытута (будынкi па вуліцы Савецкай, 33, па Земляробчаму завулку і незавершаная будоўля новага корпуса с газавым заводам)¹⁵.

Праз некаторы час, у верасні 1926 г., быў складзены пералік будынкаў БДУ з іх месцазнаходжаннем, указаннем карыснай плошчы, кубатуры і некаторых іншых параметраў. Былі названы 16 пазіцый, сярод якіх значыліся навучальныя карпусы, інтэрнаты, памяшканні прафесуры і інш. Напрыклад, пад № 1 значыўся галоўны корпус з аўдыторыямі рабочага факультэта на рагу Універсітэцкай і Чырвонаармейскай вуліц. Аднак далей у спісе ўказваліся іншыя галоўныя карпусы: № 4 па вуліцы Шырокай быў замацаваны за хімічнымі лабараторыямі, № 11 па вуліцы Савецкай, 33 – за праўленнем БДУ. У дадзеным артыкуле разглядаецца новы корпус, які быў атрыманы ўніверсітэтам да 1926 г. і пазначаны пад № 13. Тут месціліся аўдыторыі і лабараторыі педагагічнага факультэта. Ён знаходзіўся па Лагернаму завулку, яго плошча была адной з самых вялікіх сярод названых будынкаў – 3221,4 м², але ацяпляўся толькі адной печкай. Між тым педагагічны факультэт распараджаўся яшчэ адным выдатным будынкам (былога Мінскага камерцыйнага вучылішча), які знаходзіўся побач, па Земляробчаму завулку. Яго плошча ўдвая большая, а названы ён пад № 12. Годам раней, у жніўні 1925 г., гэты корпус меў такія ж каардынаты, а вось адрас будынка пад № 13: вуліца Энгельса, 50. І гэта быў студэнцкі інтэрнат зусім у іншым універсітэцкім будынку¹⁶. Можна меркаваць, што атрыманне БДУ недабудаванага корпуса сельскагаспадарчага інстытута, акрамя ўсяго іншага, запатрабавала тэрміновых змен у нумарацыях некаторых старых будынкаў. Для 1920-х гг. прысваенне нумароў карпусам універсітэта было абавязковым. У хуткім часе ў спісе ўніверсітэцкіх будынкаў, якія меліся на 1926/27 навучальны год, корпус № 12 па Земляробчаму завулку і корпус № 13 па Лагернаму завулку прызначаліся для адукацыйных мэт¹⁷.

У лістападзе 1927 г. БДУ распачаў спробу тэлефанізаваць новыя будынкi, але гэта аказалася дастаткова складанай справай¹⁸. Аналіз перапіскі тых гадоў паказвае, што тады ўніверсітэт меў 5 агульных устаноў, якія дзялілі між сабой медыцынскі і педагагічны факультэты. І сярод іншых названы Фізічны інстытут БДУ, які знаходзіўся ў корпусе № 13 на той час¹⁹ (мал. 3).



Мал. 3. Будынак Фізічнага інстытута БДУ. 1920-я гг.
Крыніца: архіў Музея гісторыі БДУ

Fig. 3. Building of the Physical Institute of the Belarusian State University. 1920s.
Source: archive of the Museum of history of the Belarusian State University

Наконт дзейнасці гэтага інстытута ў ранейшы час (яго стварэнне яшчэ да адкрыцця БДУ настойліва патрабаваў прафесар М. М. Андрэеў, а арганізоўваў дзейнасць установы прафесар Я. Е. Сіроцін) у архіўных матэрыялах маецца сведчанне аб тым, што рэктар У. І. Пічэта 16 лютага 1925 г. запрасіў усіх прафесараў і выкладчыкаў БДУ на агульны сход. Ён павінен быў адбыцца ў Фізічным інстытуце БДУ, які месціўся на вуглу Ленінскай і Універсітэцкай вуліц. У. І. Пічэта меў намер зрабіць справаздачны даклад аб фінансавым

¹⁵НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 182. Арк. 86.

¹⁶Там жа. Арк. 44 ; Там жа. Спр. 172. Арк. 143 ; Там жа. Ф. 42. Воп. 1. Спр. 1869. Арк. 90.

¹⁷Там жа. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 211. Арк. 2.

¹⁸Там жа. Спр. 283. Арк. 70, 147.

¹⁹Там жа. Спр. 273. Арк. 104.

становішчы ўніверсітэта, а таксама заслухаць прадстаўніка студэнцкіх арганізацый²⁰. Названы адрас Фізічнага інстытута БДУ знаходзіўся на дастатковай адлегласці ад Земляробчага і Лагернага завулкаў. Хутчэй за ўсё, гэта быў анатамічны корпус.

Калі ў лістападзе 1927 г. БДУ атрымаў распараджэнне наркама асветы БССР А. В. Баліцкага аб неабходнасці заняцца чарговымі зменамі з занятымі карпусамі і плошчамі, то праўленне ўніверсітэта было вымушана адстойваць свае інтарэсы і даказваць няправільнасць меркаванняў наконт свайго вальготнага існавання, а таксама знішчыць легенду аб тым, што пасля ліквідацыі сельскагаспадарчага інстытута БДУ атрымаў вялізарную навучальную плошчу. У якасці прыкладу было сказана, што новы корпус сельскагаспадарчага інстытута мае ўсяго 300 квадратных сажняў (1 сажань складае прыблізна 213,4 см), а будынак былога Мінскага камерцыйнага вучылішча – 750. А. В. Баліцкаму была дэталёва прадстаўлена карціна з размяшчэннем універсітэцкіх вучэбных і навуковых падраздзяленняў у атрыманных карпусах. Калі ў дарэвалюцыйны час Мінскае камерцыйнае вучылішча было збудавана з разліку на 400 вучняў, то цяпер, сцвярджала кіраўніцтва БДУ, педагагічны факультэт і факультэт права і гаспадаркі, а таксама вячэрні рабочы факультэт і вышэйшыя эканамічныя курсы бухгалтараў, якія размяшчаліся ў гэтым будынку, налічвалі 1600 студэнтаў. У новым корпусе па Лагернаму завулку размясцілі два аддзяленні педагагічнага факультэта (прыродазнаўчае і фізіка-матэматычнае) з 750 студэнтамі. У дадатак тут дзейнічалі кафедры фізікі, біялогіі, батанікі, заалогіі гэтага факультэта, а таксама некаторыя ўстановы медыцынскага факультэта і факультэта права і гаспадаркі. Плошчы будынка займалі таксама кафедры астраноміі, параўнальнай анатоміі, матэматыкі, нежывой прыроды. Усе яны мелі ад 1 да 8 пакояў, а Фізічны інстытут БДУ меў 8 пакояў і 1 аўдыторыю. Тут былі размешчаны аптычны і рэнтгенаўскі кабінеты, майстэрня, прэпаратарская і кабінет прафесара. Таму, як падсумоўвала праўленне свае доказы, патрабаванні Народнага камісарыята асветы БССР абсалютна невыканальныя і прывядуць да зрыву заняткаў са студэнтамі ў разгар навучальнага года²¹. Тым не менш кіраўніцтва ўніверсітэта з удзячнасцю ацаніла перадачу газавога завода, будынкаў сельскагаспадарчага інстытута, а таксама хімічнага корпуса, куды стала магчымым перавесці шэраг кафедр з будынку па вуліцы Шырокай²².

У гэты час актыўна ішла распрацоўка адмысловага праекта Універсітэцкага гарадка БДУ, будаўніцтва якога пачалося з кастрычніка 1927 г. Тым часам да канца сакавіка таго ж года праўленне БДУ пайшло на перагляд схемы выкарыстання атрыманных будынкаў. Так, кабінеты біялогіі (замест кабінета матэматыкі) павінны былі перавесці ў корпус № 13 па Лагернаму завулку, кабінет матэматыкі – у памяшканне малой аўдыторыі, кабінет прафесара-астранома А. А. Міхайлоўскага – у прэпаратарскую кафедру батанікі, метэабюро – у кабінет методыкі выкладання фізікі. Усе лекцыі планавалася чытаць у будынку № 12 па Земляробчаму завулку²³.

Як ужо адзначалася, першапачаткова праўленне ўніверсітэта планавала размясціць у новым будынку астранамічныя прылады²⁴. Наконт функцый астранамічнага кабінета можна прывесці цікавы факт. У канцы ліпеня 1927 г. праўленне БДУ прасіла загадчыка Мінскай радыёстанцыі (яна была размешчана па вуліцы Універсітэцкай) вызваліць 15 хвілін для таго, каб астранамічны кабінет змог прыняць сігналы часу, якія падаваліся станцыяй Науэн (меўся на ўвазе першы ў свеце радыёперадатчык, што з 1906 г. дзейнічаў у нямецкім горадзе Науэне). Справа ў тым, што прыём сігналаў быў немагчымы пры рабоце шырокавяшчальнай станцыі²⁵. Для наладжвання прыёму сігналаў мелася 45-метровая радыёантэна, якую ўзвялі побач з будынкам Фізічнага інстытута БДУ, якраз на месцы яўрэйскіх могілак.

Адной з галоўных праблем была слабая абсталяванасць Фізічнага інстытута БДУ. У 1926 г. кіраўніцтва канстатавала, што ўсе іншыя інстытуты і лабараторыі, у адрозненне ад яго, у цэлым абсталяваны²⁶. І толькі Фізічны інстытут БДУ мае ўсяго 1 прэпаратара, які павінен забяспечваць правядзенне практычных заняткаў са студэнтамі на ўсіх курсах і ва ўсіх групах, як і падрыхтоўку да лекцыйных заняткаў прафесараў²⁷. Праз некалькі гадоў, 30 ліпеня 1930 г., рэктар БДУ Я. С. Каранеўскі і першы дырэктар новастворанага Беларускага медыцынскага інстытута (далей – медінстытут) М. Б. Кроль падпісалі акт: ад БДУ да медінстытута перадаваліся Фізічны інстытут БДУ, кабінеты арганічнай, неарганічнай і біялагічнай хіміі, пры гэтым устанаўліваліся роўныя ўмовы па выкарыстанні іх абсталявання. На пастаянную працу ў медінстытут перайшлі 21 прафесар, 14 дацэнтаў, 38 асістэнтаў, 44 ардынатары і 11 аспірантаў²⁸.

²⁰НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 254. Арк. 3.

²¹Там жа. Спр. 267. Арк. 23–28.

²²Там жа. Спр. 283. Арк. 7.

²³Там жа. Спр. 182. Арк. 82.

²⁴Там жа. Арк. 78.

²⁵Там жа. Спр. 244. Арк. 59.

²⁶Там жа. Спр. 625. Арк. 123, 141.

²⁷Там жа. Ф. 101. Воп. 1. Спр. 2755. Арк. 54.

²⁸Там жа. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 370. Арк. 68, 248.

За час дзейнасці Фізічнага інстытута БДУ здараліся розныя сітуацыі, якія апісваліся ў беларускіх газетах. Так, у адным з матэрыялаў расказвалася аб тым, што 16 мая 1929 г. падчас працы лабаранта Ганчарэнкі выбухнуў ртутны перарывальнік. Малады навуковец быў адкінуты на трансфарматар напружаннем у тысячы вольт. Ён цудам застаўся жывы, хаця і страціў прытомнасць²⁹. А падчас стварэння музея гісторыі БДУ ў 1970-я гг. сярод гісторыкаў хадзіла наступная легенда: каб не парушаць дзейнасць вельмі тонкіх кантрольна-вымяральных прыбораў Фізічнага інстытута БДУ, прадстаўнікі ўніверсітэта звярталіся да гарадскіх улад з просьбай аднесці трамвайную лінію, якая грукатала літаральна пад сценамі будынка (у 1920-я гг. яна праходзіла па сучаснай Бабруйскай вуліцы).

Раней у чырвоным доме БДУ праводзіліся заняткі са студэнтамі фізіка-матэматычнага аддзялення педагагічнага факультэта, а з 1931 г. у гэтым корпусе на доўгі час замацаваўся новаствораны фізіка-матэматычны факультэт. У сутнасці, у будынку гаспадарыла кафедра фізікі, якая мела кабінеты нізкіх тэмператур, гальванапластыкі, рэнтгена-тэхнічны, радыётэхнічны і аптычны кабінеты, а таксама майстэрню па рамонту і стварэнні прыбораў, музей фізічных прыбораў і бібліятэку на 10 тыс. тамоў³⁰. Да вайны будынак выкарыстоўваўся як пляцоўка для канферэнцый матэматыкаў і фізікаў [2, с. 165]. Верагодна, што 1-я Усебеларуская прыродазнаўчая канферэнцыя, якая была арганізавана БДУ ў верасні 1926 г., праходзіла менавіта тут. І гэта было натуральна, бо на той час будынак быў самым новым ва ўніверсітэце, меў добрае абсталяванне і, галоўнае, вялікую залу. Пэўны сімвалічны сэнс маеца ў тым, што для агульнага здымка ўдзельнікі канферэнцыі выбралі ганак менавіта Фізічнага інстытута БДУ. Сёння гэты здымак – адзін з самых рарытэтных у фотатэцы гісторыі БДУ.

Канферэнцыя, прысвечаная пытанням навуковага і вучэбна-метадычнага характару, праходзіла 15–19 верасня 1926 г. Былі запрошаны «настаўнікі прыродазнаўства рабфакаў, тэхнікумаў, праф. школ і поўных сямёхгодак»³¹ (мал. 4). Прыезджым удзельнікам бясплатна давалася месца ў інтэрнаце, але адзначалася, што «дэлегаты павінны ўзяць з сабой падушку і пасцельныя прылады»³². Прыехалі каля 50 выкладчыкаў, а разам з мінскімі калегамі і студэнтамі на канферэнцыі прысутнічалі амаль 200 чалавек. Канферэнцыя пачалася з вітальнага слова рэктара У. І. Пічэты і дэкана педагагічнага факультэта М. М. Піятуховіча. У першы дзень былі заслуханы даклады С. Я. Вальфсона «Прыродазнаўства і дыялектычны матэрыялізм» і А. С. Шчапоцьева «Біяхімічныя асновы эвалюцыі»³³. У дзень слухаліся па чатыры выступленні – два раніцай і два ўвечары. У асноўным прытрымліваліся прынцыпу, што слова давалася двум навукоўцам БДУ і двум настаўнікам³⁴. На канферэнцыі з дакладамі выступалі вядомыя даследчыкі А. У. Фядзюшын, Л. П. Разанаў, М. А. Прыляжаеў, М. М. Гайдукоў, Б. М. Беркенгейм і Я. Е. Сіроцін³⁵.



Мал. 4. Удзельнікі 1-й Усебеларускай прыродазнаўчай канферэнцыі пры педагагічным факультэце БДУ. Верасень 1926 г.

Крыніца: асабісты архіў А. М. Максімчыка

Fig. 4. Participants of the 1st All-Belarusian Natural Science Conference at the Pedagogical Faculty of the Belarusian State University. September 1926.

Source: personal archive of A. M. Maksimchik

²⁹Взрыв в лаборатории // Рабочий. 1929. 18 мая. С. 5.

³⁰Дзесяць год Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, 1921–1931 // Мінск : Вyd. Урад. каміс. па святкаванні 10-годдзя выш. шк. ў БССР, 1931. 85 с.

³¹НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 868. Арк. 1.

³²Там жа. Арк. 8.

³³Прыродазнаўчая канферэнцыя Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта // Звезда. 1926. 17 чэрв. С. 2.

³⁴НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 868. Арк. 5.

³⁵Там жа.

У 1926–1934 гг. ва ўніверсітэце былі праведзены тры ўсебеларускія фізіка-матэматычныя навукова-метадычныя канферэнцыі. Можна меркаваць, што іх удзельнікі засядалі ў цяперашнім чырвоным доме. Ёсць звесткі, што напрыканцы 1920-х гг. у фізічнай аўдыторыі інстытута праводзіліся пасяджэнні фізіка-матэматычнай секцыі навуковага таварыства ўніверсітэта, а з пачаткам дзейнасці фізіка-матэматычнага факультэта арганізаваліся яго навуковыя гурткі, якіх было нямала. Так, у 1939–1940 гг. згадваюцца гурткі эксперыментальнай фізікі, тэарэтычнай фізікі, матэматыкі, матэматычнага аналізу, а таксама геаметрыі. Цікава, што фізічная аўдыторыя напрыканцы 1929 г. стала месцам правядзення першых заняткаў так званага антырэлігійнага дэкаднага ўніверсітэта – актуальнай формы выхавання студэнтаў у часы разгорнутага наступу на царкву. Кіраваць гэтай структурай прызначылі прафесара-гісторыка М. М. Нікольскага і прафесара-фізіка Я. К. Успенскага.

Ва ўспамінах аб дзейнасці фізіка-матэматычнага факультэта з нагоды 20-годдзя ўніверсітэта адзначалася, што корпус, які займаў факультэт, быў вызвалены ў сувязі з пераездам сельскагаспадарчага інстытута ў Горкі. На пачатак 1941 г. ён меў лабараторыю агульнага фізічнага практыкуму з аддзеламі механікі, цяпла, малекулярнай фізікі, электрычнасці і оптыкі, спецыяльную лабараторыю з аддзеламі электрафізікі і металафізікі і кабінет методыкі выкладання фізікі. Факультэту таксама належалі тры спецыяльныя лабараторыі для навуковых работ: электрафізікі высокіх частот (ёй кіраваў дацэнт І. Р. Некрашэвіч), тэрмагальванічных з’яў (дацэнт Ф. І. Фёдараў), фотаэлектрычнасці (старшы выкладчык Габрыелаў). Дзейнічаў і фізічны кабінет, прыборамі якога карысталіся падчас лекцый. Карэнным чынам было зменена выкладанне геаметрычных курсаў, што было звязана з прыездамі ў Мінск прафесара-матэматыка Маскоўскага індустрыяльна-педагагічнага інстытута імя К. Лібкнехта А. М. Лопшыца. Пры яго падтрымцы аспірант Рыўкін абараніў кандыдацкую дысертацыю. У 1941 г. у работу ўключыўся і прафесар-фізік М. С. Акулаў. Усяго на фізіка-матэматычным факультэце на той час дзейнічалі 9 кафедраў³⁶.

Як адзначалася, акрамя Фізічнага інстытута БДУ ў корпусе па Лагерным завулку спачатку таксама мясціліся аўдыторыі педагагічнага факультэта і факультэта права і гаспадаркі. Некаторы час пасля адкрыцця корпуса палова будынка належала Усесаюзнаму навукова-даследчаму балотнаму інстытуту. А на пачатку 1930-х гг. пасля вылучэння са складу БДУ шэрагу самастойных устаноў вышэйшай адукацыі ў корпусе пэўны час знаходзіўся завочны сектар новастворанага Беларускага дзяржаўнага вышэйшага педагагічнага інстытута, які настойліва імкнуліся выселіць прадстаўнікі ўніверсітэта³⁷.

Перад вайной у будынку працавалі 35 высокакваліфікаваных спецыялістаў. Памяшканні былі належным чынам абсталяваны для заняткаў і навуковых даследаванняў. Аднак у 1941 г. акупанты ўсё разрабавалі, каштоўнае абсталяванне было вывезена, астатняе – скрадзена або сапсавана. Нешта было здадзена нямецкаму прадпрыемству па зборы каляровых металаў, а калі будынак занялі нямецкія чыгуначнікі, фізіка-матэматычная бібліятэка апынулася на сметніку (разам з прыборамі яе часткова падабралі жыхары горада). Улетку 1941 г. Д. Е. Сіроцін (выпускнік БДУ і родны брат прафесара Я. Е. Сіроціна) назіраў такую карціну: «Падлогі, усеяныя асколкамі шкла, кнігамі, абломкамі розных прыбораў, плёнкамі навучальных кінафільмаў, дакументамі і г. д. Усюды сляды п’янай оргіі: бутэлькі з-пад віна, кансервавныя банкі, акуркі, у скрынях сталоў – чалавечыя экскрэменты» [1, с. 164–166]. Пра гэтыя факты вядома з запіскі камісіі БДУ да Надзвычайнай камісіі аб разграбленні і разбурэнні ўніверсітэта нямецка-фашысцкімі захопнікамі ў 1941–1944 гг.

Сам будынак падчас бамбардзіровак 1941–1944 гг. амаль не пацярпеў. У гады акупацыі ў ім размяшчалася аўтаматычная тэлефонная станцыя нямецкіх чыгуначнікаў. Пасля вызвалення Мінска будынак адрамантавалі, і ў 1945 г. ён зноў прыняў у свае сцены студэнтаў БДУ (мал. 5, 6). У корпусе зноў размясціўся фізіка-матэматычны факультэт, але на некаторы час ён даў прытулак студэнтам і выкладчыкам хімічнага факультэта, а таксама адміністрацыйна-гаспадарчаму апарату ўніверсітэта. Тут жа размясціліся друкарня і рэдакцыя газеты «За сталінскія кадры» (з 1955 г. – «Беларускі ўніверсітэт») [2, с. 28–29]. У цяжкія пасляваенныя гады аўдыторыі не хапала, студэнтам даводзілася вучыцца ў дзве змены, пры гэтым вечарамі бывалі перабоі з электрычнасцю і заняткі зрываліся. Акрамя таго, у будынку жылі супрацоўнікі ўніверсітэта са сваімі сем’ямі. Выгляд будынка пасля вайны апісаў І. Я. Навуменка ў творы «Інтэрнат на Нямізе»: «Упрытык да абсмаленых карпусоў прытуліўся двухпавярховы катэдж, які фасадам выходзіць на вуліцу. Дзве бярозы развесілі шацёр галін над катэджам, вокны завешаны фіранкамі, жытло дыхае ўтульнасцю, спакоем» [3, с. 182].

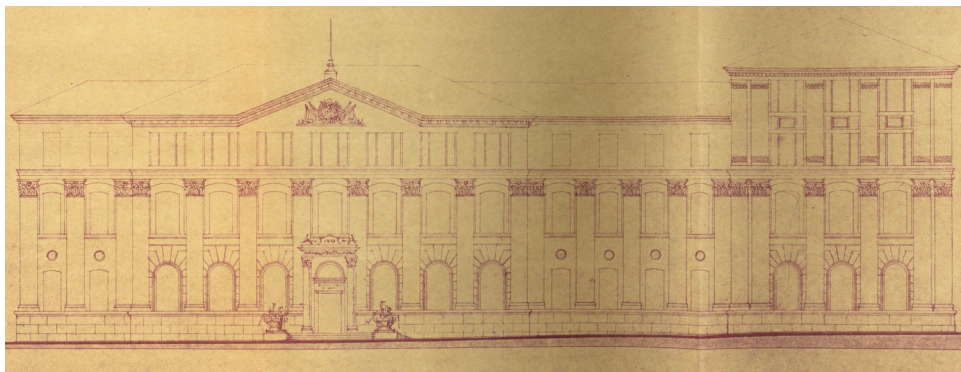
Яшчэ ў 1940 г. ставілася пытанне аб надбудове трэцяга паверха над фізіка-матэматычным корпусам, але канчатковае рашэнне так і не было прынята да вайны³⁸. Пасля ваеннай завірухі ў лістападзе 1953 г. быў выдадзены загад міністра культуры СССР, у якім планавалася «предусмотреть в проекте плана проектных работ на 1954 г. ... надстройки и пристройки физико-математического корпуса» [2, с. 73]. Паводле праекта, які быў створаны яшчэ ў 1952 г., планавалася перабудова корпуса ў стылі сталінскага

³⁶НАРБ. Ф. 205. Воп. 1. Спр. 751. Арк. 116–128.

³⁷Там жа. Спр. 572. Арк. 184.

³⁸Там жа. Воп. 7. Спр. 727. Арк. 11.

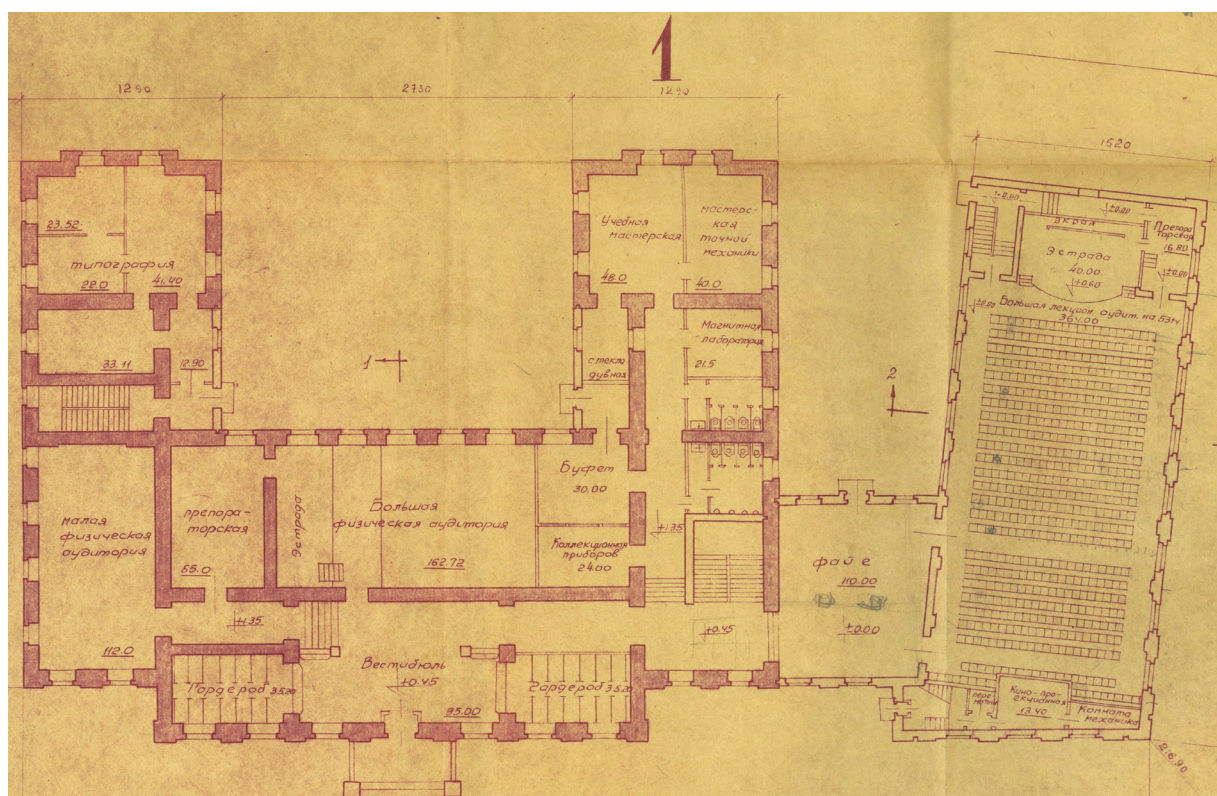
ампіру, а таксама надбудова трэцяга паверха³⁹. На трэцім паверсе планавалі размясціць лабараторыі і астранамічны кабінет. Акрамя надбудовы павінны былі ўзвесці новы чатырохпавярховы будынак, які б утвараў са старым корпусам адно цэлае. Яго хацелі паставіць прыкладна на месцы корпуса, які сёння знаходзіцца па вуліцы Бабруйскай, 5. Будынак планавалася выкарыстоўваць для правядзення лекцый на першым паверсе запланавалі велізарную аўдыторную залу, на астатніх – крыху меншыя аўдыторыі. Гэты праект не быў рэалізаваны, і чырвоны дом захаваўся ў першапачатковым выглядзе.



Мал. 5. Праект знешняга выгляду фізіка-матэматычнага корпуса з боку сённяшняга праспекта Незалежнасці. 1952 г.
Крыніца: БДАНТД. Ф. 3. Воп. 3. Спр. 1160. Арк. 40

Fig. 5. Project of the appearance of the physics and mathematics building from the side of today's Independence Avenue. 1952.

Source: Belarus. State Arch. Sci. and Techn. Documentation. Fond 3. Invent. 3. File 1160. Sh. 40



Мал. 6. План перабудовы фізіка-матэматычнага корпуса БДУ. 1952 г.
Крыніца: БДАНТД. Ф. 3. Воп. 3. Спр. 1160. Арк. 42

Fig. 6. The plan for the reconstruction of the physical and mathematical building of the Belarusian State University. 1952.

Source: Belarus. State Arch. Sci. and Techn. Documentation. Fond 3. Invent. 3. File 1160. Sh. 40

³⁹Бел. дзярж. арх. навук.-тэхн. дакументацыі (БДАНТД). Ф. 3. Воп. 3. Спр. 1160. Арк. 12.

У 1950–70-я гг. у корпусе вучыліся студэнты фізічнага факультэта, там жа знаходзіліся кафедра фізікі паўправаднікоў, некаторыя лабараторыі і газгольдэрная станцыя. Пэўны час на другім паверсе працаваў Інстытут ядзерных праблем БДУ. У 1970–80-я гг. тут праходзілі заняткі студэнтаў механіка-матэматычнага, хімічнага і юрыдычнага факультэтаў. Многія выпускнікі БДУ з цеплынёй узгадваюць галоўную аўдыторыю, якая называлася вялікай фізічнай (магла прыняць 200–220 чалавек). У ёй чыталіся лекцыі, а таксама дзейнічаў студэнцкі тэатр.

У пачатку 1990-х гг. будынак уступіў у новы этап сваёй гісторыі – перыяд капітальнага рамонту і рэстаўрацыі, якія расцягнуліся на доўгі час і завяршыліся толькі летам 1998 г. За гэтыя гады паспела ідэя размясціць тут рэктарат універсітэта, бо яго знаходжанне на другім паверсе галоўнага корпуса, у эпіцэнтры работы некалькіх факультэтаў, Фундаментальнай бібліятэкі БДУ і іншых розных інстытуцый, было нязручным, была патрэба ў наяўнасці цэнтра ўніверсітэцкай карпарацыі з пэўным адмысловым яго афармленнем. З усіх абставін (гістарычных і архітэктурных) гэты будынак цалкам адказваў адпаведным патрабаванням.

Увасабленне ідэі і практыкі БДУ ў мастацкіх вобразах: невялікая экскурсія па чырвонаму дому

Увасабленне ідэі запатрабавала некаторых радыкальных змен у знешнім і ўнутраным абрысе корпуса. Па-першае, галоўны ўваход быў перанесены на супрацьлеглы бок, бо папярэдні фасад аказаўся закрыты яшчэ ў 1960-я гг. універсітэцкай новабудоўляй – корпусам фізічнага факультэта. Па-другое, змянілі дызайн і размяшчэнне памяшканняў (мал. 7). Новае прызначэнне будынка пацягнула за сабой поўнае змяненне яго інтэр'ераў, хоць унутраная структура ў цэлым была захавана. Значную мастацкую каштоўнасць набылі аўдыторыі і лабараторыі былога вучэбна-навуковага корпуса. Іх ператварылі не толькі ў дзве велічныя залы – для афіцыйных прыёмаў і для пасяджэнняў Савета БДУ (мал. 8), тут з'явіліся адмыслова аформленыя кабінеты рэктара і прарэктараў. Знайшлося месца і для кіраўнікоў галоўнага ўпраўлення адукацыйнай дзейнасцю і ўпраўлення па рабоце з персаналам.

Першы паверх пачынаецца з вестыбюля, які арганічна складаецца з дзвюх залаў. Адна з іх, умоўна званая класічнай, аформлена ў строгім стылі. Падлога выкладзена гранітнай пліткай, якая стварае своеасаблівы мазаічны малюнак. Па цэнтры насупраць цэнтральнага ўваходу, каля процілеглай яму сцяны, змешчаны галоўныя сімвалы краіны – Дзяржаўны герб і Дзяржаўны сцяг Рэспублікі Беларусь, якія дапаўняе сцяг БДУ.



Мал. 7. Класічная зала рэктарата БДУ

Fig. 7. Classical hall of the rector's office
of the Belarusian State University



Мал. 8. Зала пасяджэнняў Савета БДУ

Fig. 8. Meeting room of the Council of the Belarusian State University

Падкрэсліваючы глыбокую старажытнасць навукі і асветы, на левай сцяне (арыентуючыся на цэнтральны ўваход) знаходзяцца малюнкi старадаўніх тэкстаў і пісьменства: першабытныя піктаграмы, месапатамскі клінапіс, егіпецкія іерогліфы, фінікійскае пісьмо. Правая сцяна ўпрыгожана выявамі кітайскіх іерогліфаў, старажытнагрэчаскім і лацінскім «альфавэтамi», узорами кірылічных і гатычных літар. Завяршаюць кампазіцыю велізарныя літары А (альфа) і Ω (амега), якія сімвалізуюць пачатак і завяршэнне ўсякай справы. На партале размешчана выказванне Ф. Бэкана *scientia et potentia humana in idem concidunt* 'веды і магутнасць чалавечая супадаюць', а таксама многім вядомае старажытнае лацінскае выслоўе *non scholae, sed vitae discimus* 'не дзеля школы, а дзеля жыцця вучымся'. Не так даўно тут усталявалі невялікія стэнды з імёнамі выдатных выпускнікоў БДУ.

Уздоўж гэтых сцен знаходзяцца чатыры статуі (па дзве з кожнага боку), якія ўвасабляюць алегорыю чатырох прыродных стыхій – агню, вады, паветра і зямлі. На цокалі кожнай маюцца адпаведныя надпісы па-лацінску: *ignis perpetuus* 'агонь вечны', *omnia ex aqua constant* 'усё складаецца з вады', *aer terram circumdans* 'паветра атачае зямлю', *terra est mater nostra communis* 'зямля – наша ўсеагульная маці'. Глыбокая сімвалічнасць заключаецца таксама ў тым, што згодна са старажытнымі паданнямі менавіта з гэтых чатырох элементаў складаецца ўсё існае.

Класічная зала арганічна перацякае ў так званую зялёную залу, дзе дамінуе адпаведны колер, які павінен садзейнічаць наданню спакойнага і разам з тым узнёслага настрою кожнага, хто прыходзіць у будынак рэктарата. Прыцягвае ўвагу скульптура маладой жанчыны, якая трымае ў руцэ скрутак. Фігура жанчыны – увасабленне прыгажосці і мудрасці, імкнення да недасягнутых вяршынь спазнання, сталасці і вечнай маладосці беларускай адукацыі і навукі. Скульптура выканана мастаком Б. С. Драздом. Ён з'яўляецца аўтарам цэнтральнай мастацкай кампазіцыі ў выглядзе папараць-кветкі, якая дэманструе сутнасць універсітэта. Кампазіцыя выканана ў арыгінальным спалучэнні шкла і металу і змешчана ў спецыяльнай нішы сцяны.

Сімвал у выглядзе папараць-кветкі створаны беларускім мастаком У. У. Васюком. Сімвал мае свае афіцыйна зацверджаныя геральдычныя вобразы. Залацістая стылізаваная выява папараці на фоне свячэння яе кветкі знаходзіцца на гербе і сцягу БДУ, увасабляе беларускае паходжанне, беларускае нацыянальнае прызначэнне і сэнс дзейнасці БДУ. У дадзенай кампазіцыі Б. С. Дрозд наўмысна адышоў ад кананічнага ўвасаблення ўніверсітэцкага сімвала і праз празрыстыя шкляныя і металічныя дэталі ў своеасаблівым мастацкім прадстаўленні надаў папараць-кветцы відавочныя рамантызм, натхнёнасць на пошук ісціны, а разам з тым пабуджэнне да ўпартай працы. Над гэтай кампазіцыяй залатымі літарамі кірыліцы XVI ст. даецца філасофскае выслоўе Францыска Скарыны аб суадносінах асабістага і ўсеагульнага: «Иже ест наивышшая мудрость размышление смерти и познание самого себе».

Па абодва бакі зялёнай залы пачынаюцца невялікія калідоры, праз якія можна трапіць да кабінетаў прарэктара і начальнікаў упраўленняў, а таксама (з процілеглага боку) у кафэ з адмысловым інтэр’ерам, дзе можна як пахарчавацца, так і правесці таварыскую вечарыну. Справа і злева ад гэтых калідораў на другі паверх будынку вядуць шырокія мармуровыя лесвіцы, своеасаблівы дызайн якіх характарызуецца ўрачыстасцю і дынамізмам.

На другім паверсе знаходзяцца зала пасяджэнняў Савета БДУ, габеленавая зала, кабінеты рэктара, першага прарэктара, прарэктара па навуковай рабоце і памочніка рэктара. Гэта штаб БДУ, дзе вырашаюцца важнейшыя пытанні дзейнасці ўстановы.

Зала пасяджэнняў Савета БДУ выканана ў строгіх зялёных і бэжавых тонах, упрыгожана вытанчанымі дубовымі панэлямі. На своеасаблівым па дызайне мазаічным каляровым паркеце залы разасланы дывановыя дарожкі, якія падзяляюць яго на 4 часткі. Падлога залы мае лёгкі крэн, што надае ёй абрысы амфітэатра, калі 120 крэслаў для членаў Савета БДУ звернуты да подыума, на якім узвышаецца трыбуна вытанчаных формаў з прымацаваным на яе франтальным баку бронзавым гербам універсітэта. Побач знаходзяцца стол і крэслы прэзідыума. Дубовыя крэслы багата ўпрыгожаны разьбой, на іх высокіх спінках у картушы выразана манаграма «БДУ». Па абодва бакі стала прэзідыума ў спецыяльных падстаўках размешчаны сцяг БДУ і штандар рэктара.

Палотнішча штандара рэктара мае той жа колер, што і сцяг універсітэта. На ім вышыты вялікі герб БДУ: на сінім полі французскага геральдычнага шчыта знаходзіцца стылізаваная выява срэбнай папарацы-кветкі. У якасці шчытатрымальнікаў выступае традыцыйны ў беларускай нацыянальнай геральдыцы вянок з лісця лаўра – сімвала гонару. На стужцы вянка абрэвіатура ўніверсітэта. Адзінства нацыянальнай навукі, адукацыі і культуры сімвалізуюць тры фестоны штандара. Згодна з правіламі вексиалогіі фестоны ўпрыгожаны ліштвай з махрамі. Вышэй на перакладзіне дрэўка знаходзіцца дзве фіранкі, абабітыя махрамі. На кожнай з фіранак размешчаны літары А і Ω, сімвалічны сэнс якіх падкрэслівае ідэю пераемнасці ва ўсім асноўным. Важным элементам штандара з’яўляюцца шнуры з пэндзлікам – элементамі мастацка-дэкаратыўнага аздаблення. Верхняя частка штандара выканана ў форме стылізаваных лаўровых лісцяў. Вельмі сімвалічным уяўляецца тое, што па сваёй форме штандар нагадвае дваіны крыж – крыж святой Ефрасінні Полацкай. Сімвалізм галоўных універсітэцкіх рэгалій узмацняецца і тым, што яны зроблены і вышыты рукамі манашак жаночага Свята-Елісавецкага праваслаўнага манастыра Мінскай епархіі Беларускай праваслаўнай царквы.

Відавочны акадэмізм і скіраванасць на амаль што антыкварныя ўзоры ў агульным афармленні залы пасяджэнняў Савета БДУ пэўным чынам разрываецца некалькімі дэталямі. Так, не парушаючы агульнага канцэптуальнага падыходу, мастакі і дызайнеры размясцілі на франтальнай сцяне за прэзідыумам абстрактныя лініі ўпрыгожванняў, якія можна ўспрымаць як хвалі думак, спадзяванняў, настрою. Яшчэ ў большай ступені ў гарманічным спалучэнні з агульнай мастацкай канцэпцыяй знаходзіцца афармленне сцяны злева ад прэзідыума. На ёй у масіўных рамах вісяць чатыры манументальныя палотны вядомага ва ўсім свеце беларускага мастака С. Я. Крыштаповіча. Кожная з карцін – «Агонь», «Зямля», «Паветра», «Вада» – уяўляе сабой кампазіцыю, злучаную агульнай гармоніяй з іншымі. Глыбокі сэнс карцін заключаецца ў тым, што яны ўспрымаюцца не толькі як адлюстраванне чатырох асноўных элементаў прыроды, але і як адлюстраванне сутнасці таго, што адбываецца ва ўніверсітэце. Вядома, што С. Я. Крыштаповіч імкнецца паказаць прыгажосць і бясконцасць сусвету, называючы свой стыль супрэматычным рэалізмам. На дзіва, гэты авангардны стыль абсалютна гарманічна спалучыўся з усімі элементамі афармлення залы і надаў ім сучаснае гучанне.

На карціне «Агонь» раскручваецца спіраль, якая сімвалізуе вобраз агню. Спіраль – гэта эвалюцыя, шлях, па якім ідзе чалавецтва. І, як агонь, спіраль змяняе свой колер – ад насычанага цёмна-чырвонага ўнізе да жоўта-залацістага ўверсе. Другі твор – «Зямля» – адлюстроўвае шлях чалавецтва з цемры мінулых стагоддзяў скрозь пэўныя этапы свайго гістарычнага развіцця. Вертыкаль пасярэдзіне – злучэнне зямлі і неба, сувязь часоў, бясконцасць на тых узроўнях, якія дадзены чалавеку і чалавецтву. І варта прайсці па гэтым шляху, дайсці да максімуму, і тады адкрыецца, быццам Святы Грааль, чаша мудрасці, у якую сабраны крышталі ведаў. Гэтую чашу трэба захаваць у раўнавазе, бо веды могуць разліцца і не захавацца, ці, наадварот, застацца, выкрышталізавацца і дапамагчы рухацца далей і вышэй. Трэцяе палатно – «Паветра» – сімвалізуе ўсю глыбіню і веліч неабсяжнай прасторы, не толькі паветранай, але і той, якую ўсведамляюць, гледзячы на досвед пакаленняў і свой асабісты досвед, якая падтрымлівае і дае апору. І той зігзаг маланкі падчас навальніцы, якая суправаджае ўсякую ўпартую працу і дзейнасць у імя дабра, – гэта нечаканы прамень святла ў свядомасці, актывізацыя думак, пабуджэнне да адкрыццяў. Чацвёртая карціна – «Вада» – з’яўляецца ўвасабленнем яднання дзвюх стихій – бясконцасці неба і бяздоннасці вады. У ёй адлюстроўваецца незлічонае мноства зорак, якія сімвалізуюць бездань сусвету, якую немагчыма ахапіць розумам. Гэта дэманструе неабсяжнасць ва ўсім. Аднак і бясконцасць, якую цяжка ахапіць розумам, падпарадкавана адзіным законам вышэйшага парадку. І, акунуўшыся ў тую бездань мудрасці, трэба паспрабаваць спасцігнуць гэтыя законы.

Пададзенае прачытанне метафарычнасці вобразаў абсалютна суб'ектыўнае. Між тым у ім спалучаюцца многія выказаныя думкі і ўражання, якія адзін з аўтараў артыкула неаднаразова фіксаваў падчас сваіх размоў з наведвальнікамі залы. Кожны, хто прыходзіць у залу пасяджэнняў Савета БДУ, па-свойму прачытвае гэтыя чатыры карціны, аб чым сведчаць дыскусіі, што і сёння не заціхаюць. Да гэтага і імкнуўся мастак, так было задумана пры афармленні адмысловай цэнтральнай залы БДУ. Тут спалучаюцца дубовыя панэлі і высокія празрыстыя люстры (створаныя чэшскімі майстрамі), важкія занавесы вокнаў і сучасныя камп'ютары на сталё прэзідыума, дыхтоўная мэбля і авангардныя карціны. Адчуваецца атмасфера напружанай разумовай працы, але ў акружэнні ўзнёсласці і святочнасці.

Перад залай знаходзіцца вестыбюль, упрыгожаны палотнамі вядомых беларускіх мастакоў. Спачатку гэта былі карціны В. У. Альшэўскага, Ю. К. Зайцава, У. Я. Сулкоўскага, В. Ф. Шкарубы, Л. Д. Шчамялёва. Потым іх змянілі творы іншых мастакоў. Адны карціны, падараныя ўніверсітэту, з'яўляюцца яго ўласнасцю і знаходзяцца тут пастаянна. Іншыя карціны мастакі даюць на час для выставы на гэтым своеасаблівым вернісажы. У 2010-я гг. на сцяне (справа і злева ад уваходу з вестыбюля ў залу пасяджэнняў Савета БДУ) размясцілі мноства назваў універсітэтаў і іншых навукова-адукацыйных устаноў амаль усіх кантынентаў свету, з якімі БДУ наладзіў цесныя партнёрскія адносіны, падпісаў дамовы аб супрацоўніцтве (дарэчы, маецца каля 450 такіх міжнародных дагавораў з установамі адукацыі 60 краін). Напярэдадні 100-годдзя БДУ гэты мастацка-інфармацыйны праект быў грунтоўна абноўлены ў сучасным дызайн-рашэнні.

У левым крыле другога паверха будынка размешчана габеленавая зала, якая з мастацкага пункту гледжання рэалізуе ідэю адзінства БДУ і краіны (мал. 9). Сваю назву яна атрымала таму, што ў ёй знаходзяцца шэсць габеленаў мастакоў В. П. Маркаўца і Л. Э. Бартлава. Зала прызначана для правядзення ўрачыстых прыёмаў, сустрэч, прэс-канферэнцый.



Мал. 9. Габеленавая зала рэктарата БДУ

Fig. 9. The tapestry hall of the Belarusian State University rectory

У цэнтры залы стаіць адмысловы стол, вакол якога расставлены 18 крэслаў. Традыцыйна на спінцы кожнага ў картушы знаходзіцца геральдычны шчыт з абрэвіятурай універсітэта. Стол і крэслы ствараюць замкнёную прастору. Быццам акрэсліваючы яе, па падлозе вакол стала ідзе паркетны малюнак, ствараючы ўзор з каштоўных парод дрэва. Арыгінальная дубовая абліцоўка сцен, габелены, дыхтоўная мэбля, выкананая ў старадаўняй манеры, ствараюць атмасферу старасвецкай утульнасці. Невыпадкава менавіта тут прымаюць ганаровых гасцей, праводзяцца іншыя ўрачыстасці. Як правіла, у поўным складзе рэктарат БДУ збіраецца на пасяджэнні менавіта ў габеленавай зале.

Несумненна, больш за ўсё звяртае на сябе ўвагу серыя габеленаў «Вытокі». Яна створана мастакамі В. П. Маркаўцом і Л. Э. Бартлавым у 1998–1999 гг. спецыяльна для гэтай залы. Габелены вытканы залатымі рукамі майстроў з Барысава. Першапачаткова па задуме мастакоў кожны габелен павінен быў уваасабляць асноўныя факультэты ўніверсітэта або найважнейшыя праявы гуманітарных, натуральных ці дакладных навук. Аднак у працэсе працы вобраз ўніверсітэта быў успрыняты мастакамі значна шырэй. І сёння гэтыя творы не проста суадносяцца са штодзённасцю ўніверсітэцкай дзейнасці, але і падкрэсліваюць непарыўную сувязь БДУ з кожным радком гісторыі Беларусі, з кожным кутком беларускай зямлі, з кожным чалавечым сэрцам, а таксама з вялікім сусветам.

Цэнтральнае месца ў зале займае габелен «Час Скарыны». Вялікі асветнік паўстае не толькі як друкар, работнік станка, але і як навуковец, інтэлектуал, выдавец, пісьменнік і грамадскі дзеяч. Францыск Скарына трымае ў руках кнігу, яго погляд звернуты наперад, быццам ён углядаецца ў час. Казачна-прамяністае, глыбокае святло зыходзіць ад фігуры апостала беларускага Адраджэння. Прамяні гэтага святла падаюць на высокія дахі і шпілі сярэдневяковых гарадоў, якія сталі знакавымі ў жыцці першадрукара, – Вільні і Кракава, Падуі і Прагі. Сімваліка гравюр Францыска Скарыны прагледжваецца ў дэталях яго партрэта, які быў змешчаны ў Бібліі, выдадзенай ім у 1517 г. Абрысы геральдычных знакаў належаць нацыянальнай традыцыі клейнавай геральдыкі і гандлёвых мяшчанскіх марак. Значэнне абодвух знакаў застаецца дакладна не высветленым. Аднак усе даследчыкі згаджаюцца з тым, што Францыск Скарына аддаў даніну павагі тым людзям, якія дапамагалі яму ў гэтай вялікай працы.

Глыбокі сэнс прачытваецца і ў іншых малюнках: працавітая пчала нагадвае аб стараннасці, працаздольнасці, а пясочны гадзіннік сімвалізуе хуткаплыннасць часу. Завяршае ўнікальную мастацкую кампазіцыю сігнат, або гербавы знак Францыска Скарыны, з выявай сонца, якое выглядае з-за месяца і асвятляе наваколле сваімі прамянямі. Існуе меркаванне аб тым, што ганаровае права на шляхецкі герб першадрукара атрымаў як доктар навук. Сімвалічнае значэнне герба даследчыкі трактуюць па-рознаму. Прафесар БДУ М. М. Шчакаціхін бачыў у ім адлюстраванне факта нараджэння Францыска Скарыны ў год сонечнага зацьмення ў Беларусі (1486). Сёння выказваецца здагадка аб тым, што малюнак зіхатлівага сонца і месяца – астралагічны сімвал, які выказвае дуалістычнае ўяўленне аб свеце (барацьба добра і зла, перамога святла над цемрай ці жыцця над смерцю). Магчыма, у гэтым знаку Францыск Скарына бачыў сімвалічнае адлюстраванне духоўнай ролі адукацыі, перамогу над змрокам і невуцтвам, што ўстанаўлівае ўзнёслыя, нават боскія ідэі.

Побач знаходзіцца габелен «Узвышэнне гісторыі Беларусі». У мудрагелістых лініях карціны, якія сімвалізуюць прасторы Беларусі, хаваюцца сцены Навагрудскага замка, Камянецкай вежы, Сынкавіцкай царквы-крэпасці, Заслаўскага кальвінскага збору, адгадваюцца абрысы Свята-Ефрасіннеўскай царквы, вежаў Мірскага замка, Слуцкай брамы ў Нясвіжы. Лёгка пазнаюцца добра знаёмыя сілуэты каталіцкіх, уніяцкіх і праваслаўных храмаў сярэдневяковага Мінска.

Умацоўвае падмурак твора магутны Рагвалодаў камень, камень-волат з высечаным на ім шасціканцовым крыжам і словамі: «В лето 6679 месеца траўня ў 7 дзень доснен крест сей...». Як велізарная калона, узносяцца ўвысь сведкі Магдэбургскага права, велікакняжацкіх і каралеўскіх прывілеяў, якія прайшлі скрозь агонь войнаў і прыгнёт забыцця, сімвалы гонару, славы і незалежнасці – старадаўнія гербы беларускіх гарадоў. Алень святога Губерта з залатым крыжам – герб Гродна, срэбны крыж на чырвоным полі – герб Гомеля, срэбны лук са стралой у блакітным полі – герб Брэста, тры срэбныя вежы і рыцар з мячом у адчыненай браме – герб Магілёва, Ушэсце Панны Марыі – герб Мінска, а выява Ісуса Хрыста і чырвоны меч пад ім – герб Віцебска. Далей паўстаюць гербы Нясвіжа, Навагрудка, Дзвінска, Ігумена, Докшыц, Полацка, Быхава. Іх становіцца ўсё больш і больш, яны засланыя адзін аднаго, рысы іх губляюцца, яны ўносяцца туды, дзе ззяюць літары А і Ω. Гэта біблейская сімваліка прысутнічае на ўсіх габеленах, ствараючы адзіную гармонію і ўваасабляючы боскі пачатак усяго існага на нашай зямлі.

З левага боку ад габелена «Францыск Скарына» размяшчаецца габелен «Універсітэцкая пераемнасць». У вясёлкавых хвалях хуткаплыннага часу ўзвышаюцца вытканыя з каляровых нітак сілуэты навучальных і лабараторных карпусоў універсітэцкіх факультэтаў. Струменіцца скрозь вялікія праёмы вокнаў трапяткое святло, у якім адлюстроўваюцца постаці прафесара і студэнта. Здаецца, што ў гэтай урачыстай цішыні сівы прафесар не проста дае свайму нашчадку дыплом, але і перадае нешта больш значнае – спадчыну ведаў, дух універсітэцкай карпарацыі, скарбніцу сусветнай мудрасці і ўласны вопыт. Велічнае святло сыходзіць з вышыні нябёсаў, дзе ўладараць літары А і Ω.

На процілеглай сцяне знаходзіцца габелен «Радзіма-Беларусь». У цэнтры – стылізаваны шасціканцовы крыж Ефрасінні Полацкай. Ён быццам ахоўвае і засланыя сабою беларускія прасторы. Ад яго, як хвалі на воднай роўнядзі, зыходзіць выратавальнае святло, прамяні якога рассыпаюцца па празрыстых далях, любімых мясцінах роднай Беларусі: па вялікіх гарадах і маленькіх сёлах, шчодрых палях і пяшчотных лугах, дрымучых пушчах і сакавітых гаях, блакітных вачах азёр і люстраным цячэнні рэк. Квітнее ўнізе неразгаданым агенчыкам папараць-кветка. А над крыжам раскінуў свае крылы бусел, які падываецца ўсё вышэй і вышэй.

Побач знаходзіцца габелен «Белавежская пушча». Запаведныя спевы старадаўніх часоў і ціхі сум стагоддзяў, праяцельных над Белавежай, адчуваюцца тут. У гучнай цішыні пушчы струменяцца празрыстыя крышталёвыя крыніцы. Змрок азёрных глыбін упрыгожаны каронамі лілій. Смарагдавы дыван лясных паляў патанае ў вясёлцы кветак. Урачыста праходзіць пад імі велічны кароль-зубр. У празрыстым паветры застылі лёгкія казулі. І, нібы дрэва, прарастае беларускі сельскі ручнік, на якім адлюстравана ўсё багацце беларускай прыроды. Жыццесцвярджальнае святло льецца ад літар А і Ω.

Апошні ў гэтай серыі – габелен «Сусвет». У касмічнай бездані ляціць зямны шар, на паверхні якога прабягаюць высокія ветры і зменлівыя аблогі. У прасторы над паверхняй Зямлі – сілуэты спадарожнікаў, ракет і касмічных караблёў як рукатворныя чалавечыя праявы. Разразаюць вечны холад сусвету хвасты камет, яны праносяцца міма зорак і планет. І, ствараючы дзіўнае відовішча, усё прыцягвае да сябе спіраль галактыкі.

Заклучэнне

Кожны, хто пакідае габеленавую залу, будынак рэктарата БДУ, яго чырвоны дом, успамінае словы Францыска Скарыны аб тым, што не трэба прасіць сабе «дзён многіх... ні багацця, ні жэ душ ворагаў», але жадаць «сабе мудрасці». Пакідае з думкай аб тым, што ісці па гадах свайго хуткаплыннага жыцця магчыма толькі пры ўмове штогадзіннага папаўнення духам розуму і мудрасці, адукацыі і вучонасці, справядлівасці і гуманізму.

Будынак рэктарата БДУ – гэта каштоўны сведак яго векавой гісторыі. Ён бачыў у сваіх сценах першых прафесараў і студэнтаў маладой беларускай дзяржавы, перажыў жахі акупацыі, а пасля быў выдавочцам аднаўлення і росквіту альма-матар у мірныя пасляваенныя гады. Цяпер жа для яго наступіла новая эпоха. І таму тое, што запомняць старыя сцены чырвонага дома ў кругабегу (так неаднойчы выказваўся першы рэктар БДУ У. І. Пічэта) цяперашняга жыцця, залежыць толькі ад нас.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Липило ПП, Романовский ВФ, редакторы. *Преступления немецко-фашистских оккупантов в Белоруссии. 1941–1944*. Минск: Государственное издательство БССР; 1963. 436 с.
2. Ходзін СМ, Шумейка МФ, Яноўскі АА, складальнікі. *Памяць і слава: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. 1945–1961*. Мінск: БДУ; 2009. 480 с.
3. Навуменка ІЯ. *Інтэрнат на Нямізе: выбраныя творы*. Мінск: Попурри; 2016. 349 с.

References

1. Lipilo PP, Romanovskii VF, editors. *Prestupleniya nemetsko-fashistskikh okkupantov v Belorussii. 1941–1944* [Crimes of the Nazi invaders in Belarus. 1941–1944]. Minsk: Gosudarstvennoe izdatel'stvo BSSR; 1963. 436 p. Russian.
2. Hodzin SM, Shumejka MF, Yanouski AA, compilers. *Pamjac' i slava: Belaruski dzjarzhawny universitjet. 1945–1961* [Memory and glory: Belarusian State University. 1945–1961]. Minsk: Belarusian State University; 2009. 480 p. Belarusian.
3. Navumenka IYa. *Intjernat na Njamize: vybranyja tvory* [Boarding school in Niamiga: selected works]. Minsk: Popourri; 2016. 349 p. Belarusian.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 18.07.2022.
Received by editorial board 18.07.2022.

КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ КОММЕМОРАЦИИ

СЮЕ ЛИНА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуется проблема атрибуции традиционной праздничной культуры Китая, которая напрямую связана с существованием коллективной культурно-исторической памяти, ее сохранением и трансляцией. Рассматриваются категории праздничной и традиционной праздничной культуры, выявляются их основные характеристики. Показывается, что традиционная праздничная культура формируется на основе сохраняющих устойчивость традиций, связанных с адаптацией общности к окружающему миру. Она выражает стереотипизированный коллективный опыт, представленный в разных формах ритуализированных практик. В китайской культуре традиционные праздники являются основой для поддержания идентичности, целостности нации, ее оригинальных черт. На примере китайского Нового года иллюстрируется коммеморативная сущность традиционной праздничной культуры.

Ключевые слова: праздник; традиционная праздничная культура; китайская культура; коммеморация; сохранение и трансляция; ценности; коллективная память.

CHINESE TRADITIONAL FESTIVE CULTURE IN THE CONTEXT OF COMMEMORATION

XUE LINA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article is devoted to the problem of attributing the traditional festive culture of China, which is directly related to the collective cultural-historical, national memory, its preservation and transmission. The categories of festive and traditional festive culture are considered, their main characteristics are revealed. It is argued that the traditional festive culture is formed on the basis of sustainable traditions associated with the adaptation of the community to the outside world. It expresses the stereotyped collective experience, presented in various forms of ritualised practices. In Chinese culture traditional holidays are the basis for maintaining the identity, integrity of the nation, its original features. The example of the Chinese New Year illustrates the commemorative essence of the traditional festive culture.

Keywords: holiday; traditional holiday culture; Chinese culture; commemoration; preservation and broadcast; values; collective memory.

Введение

Праздник, как форма культуры, привлекает внимание исследователей самых разных областей социально-гуманитарного знания – от истории и культурологии до этнологии и философии. Это вполне объяснимо, поскольку праздничная культура сопровождает человеческое общество с самых ранних

Образец цитирования:

Сюе Лина. Китайская традиционная праздничная культура в контексте коммеморации. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:48–54.

For citation:

Xue Lina. Chinese traditional festive culture in the context of commemoration. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:48–54. Russian.

Автор:

Сюе Лина – аспирантка кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций. Научный руководитель – кандидат культурологии, доцент Э. А. Усовская.

Author:

Xue Lina, postgraduate student at the department of cultural studies, faculty of sociocultural communications.
898510795@qq.com

стадий его появления и развития, а также является неотъемлемой составляющей культуры в целом. Неповторимый культурный облик каждой эпохи находит свое отражение в праздничной сфере, репрезентирующей набор ценностей, норм и культурных образцов [1, с. 6].

Несмотря на то что ученые обращают внимание на феномен праздничной культуры, остается немало вопросов к изучению его в качестве культурного объекта, собственно, как и к определению самих терминов «праздничная культура» и «традиционная праздничная культура». В культурном дискурсе имеется недостаток в исследовании категоризации этих понятий. Как правило, праздник не является предметом отдельного теоретического изучения в культурологии. Чаще всего он рассматривается в контексте феноменов религии, традиций, ритуалов, обрядов и каких-либо активностей в свободное (нерабочее) время, а также в значении фестиваля, становясь предметом исследования антропологии, этнологии, истории и менеджмента.

Тем не менее большой вклад в изучение праздника как явления, репрезентирующего религиозные, аксиологические, социально-символические смыслы, внесли В. Я. Пропп, Й. Хёйзинга, М. М. Бахтин, Э. Касирер, К. Леви-Стросс, а также представители эволюционистской школы. Отдельные его аспекты анализировались Британской школой социальной антропологии, школой психологической антропологии (культура и личность) и культурными исследованиями повседневности. В социально-философском ключе праздник рассматривался М. С. Каганом, П. С. Гуревичем, С. С. Хоружим, Л. Н. Лазаревой. Среди китайских ученых следует назвать Ло Цижуня, Ян Жэньсюаня, Ху Лицзюаня и др. К сожалению, их работы часто имели описательный характер. Китайские исследователи не ставили перед собой цель всестороннего комплексного анализа их аксиологических, социальных и других взглядов.

Праздничная культура и традиционная праздничная культура имеют особое значение в аспекте меморации, которая расширяет понимание функций и содержания традиционной культуры и праздника как такового. Ряд ученых уже давно обратили внимание на девальвацию культурно-исторической памяти, роли прошлого, в которых традиция является основой преемственности и уникальности культур. Так, Ф. Арьес полагал, что подобная ситуация начала складываться еще в конце XIX в., когда происходил процесс утраты «присутствия прошлого, его непосредственного ощущения в обществе, которое ранее чувствовало себя всецело погруженным в живую традицию» [2, с. 44]. В настоящее время праздник расценивается с точки зрения конструкта коллективной памяти, что позволяет поддерживать культурную, национальную или наднациональную интеграцию. В контексте культурного наследия он, с одной стороны, эксплицирует культурное разнообразие мира, с другой стороны, подчеркивает его общность, обеспечивая историческую сохранность культурных элементов (духовных и материальных артефактов) и их трансляцию как живого явления, имеющего непреходящую актуальность.

Понятия «праздничная культура» и «традиционная праздничная культура»

Праздничная культура включает два основных понятия – «праздник» и «культура». Их содержание и границы вариативны, и с течением времени представления о них и сама их сущность изменялись. При этом праздник и культура неотделимы друг от друга. Так, под термином «праздник» автор настоящей статьи будет иметь в виду весь сложный спектр содержательных контекстов культуры. Это означает, что категория праздника указывает на него, с одной стороны, как на часть культуры, с другой стороны, как на феноменологический параллелизм возникновения культуры и праздника, учитывая тезис Й. Хёйзинга о разыгрывании культуры. Она здесь выступает прежде всего в виде процесса и результата адаптации к окружающему миру природы и социальным человеческим отношениям, итоги которой представлены в материальных и нематериальных объектах. Праздник в таком понимании есть форма традиции, закрепляющая социокультурный опыт группы или целого народа. В этой связи чрезвычайно актуальным является тезис М. М. Бахтина о первичности и важности праздника как формы человеческой культуры.

Смысловое наполнение празднества определил О. И. Даль, который подчеркивал его альтернативность будням, нерабочий характер, указывал на религиозный контекст, а также обозначал празднество как события или явления, имеющие для определенного сообщества или индивида исключительное значение¹. Очевидно, что и сегодня эти признаки являются основополагающими.

Пожалуй, именно в религиозном аспекте его рассматривал Дж. Дж. Фрэнсер. Английский антрополог, изучая ритуалы умирания (умерщвления) и воскрешение божества, фактически пришел к выводу о возрожденческом характере праздника. Эта линия была впоследствии продолжена А. И. Пиотровским, который отмечал, что «...земледельческие празднества были широко распространены и на берегах Средиземного моря, и на Востоке, и среди народов новой Европы. Они меняли в зависимости от господствующей официальной религии наименование свое и внешние формы, но оставались верными

¹Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 3. М. : Изд. книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. С. 390.

своей основе... В корне же их всюду лежал культ божества возрождающейся природы, божества плодородия, в образе Диониса, Адониса, Ра, почитавшегося в Греции, в Передней Азии, в Египте» [3, с. 178].

Зрелищно-магический, языческий характер праздника, непосредственно связанный с трудовой деятельностью, стал центральной характеристикой для школы В. Я. Проппа. Так называемая трудовая теория происхождения праздника и его сущности апеллировала к его производственным целям. Обряды и ритуалы выступали в качестве механизма «имитации действительности, которая должна вызвать изобразимую действительность к жизни» [4, с. 39]. В. Я. Пропп не ставил основной задачей выявление целостного содержания праздника, его разных функций и сторон, а сосредоточил внимание на анализе конкретных праздничных циклов. Тем не менее ему удалось определить такие важные черты праздника и причины его появления, как практический опыт освоения и преобразования природы, общественно-трудовая деятельность, наблюдение за природой. Следует отметить проведенный ученым глубокий анализ ритуализированного текста, заключающийся в экспликации знакового воплощения изначальных смыслов праздника. Поедание, захоронение кого-то являлись символическим действием, продуцирующим будущее, например воскрешение, возрождение.

С точки зрения польского ученого К. Жигульского, праздник концентрируется вокруг определенной ценности, которая имеет характер святыни, т. е. сакральный характер [5, с. 63]. Аксиологическое содержание праздника указывает на наличие определенных событий, явлений, обладающих смыслом, значением, оценкой, в которых выстраивается целая система отношений, выражающаяся в поведенческих формах и связях между членами сообщества.

Краткий анализ содержания праздника позволяет сделать вывод, что он, как культурная форма, связан с осознанием социальной общностью или группой ценности, значимости, сакральности и важности определенных событий, фактов, коллективного опыта, закрепляемого в образах, айденитике, обрядах и ритуалах. Праздничная культура в этой связи неотъемлема от традиции, нередко связанной с архетипичностью и базовыми культурными кодами, которые позволяют сохранить и транслировать сущностные ценности и конфигурации социокультурных общностей.

Сложность атрибуции праздничной культуры и праздничной традиционной культуры состоит в их многомерности и многосоставности. Порой праздник в аспекте характерологии и феноменологии эксплицируется как праздничная культура. Тем не менее автор настоящей статьи сформулировал определение последней: праздничная культура представляет собой систему отношений и связей между людьми и природой, членами общности (группы, этноса, нации, страны), выражающимися в мыслительных и поведенческих практиках, осуществляемых вокруг определенных событий, которые обладают характером ценности, сакральности, способствуют сохранению и трансляции идентичности, целостности общности.

Таким образом, в праздничную культуру априори включен концепт традиции, которая отвечает за преемственность и трансляцию базовых моделей, образцов, ценностей, присущих социально-культурной общности. Семантика и аксиология слова «традиция» достаточно обширна. От первоначальных понятий «передаю», «передача», «обычай» традиция постепенно стала трактоваться шире, сохранив при этом в качестве ключевых категории передачи и обычая, т. е. трансляции ритуализированных паттернов, имеющих устойчивый характер. Подобная устойчивость дала основание рассматривать традицию и традиционную культуру как сверхконсервативное явление, фактически идентичное застою. Однако такая интерпретация далека от научной рефлексии. Несмотря на так называемые прогресс, глобализацию, транскulturацию, традиция продолжает сохранять свое значение культурной скрепы, быть культурно-ментальным полем, вокруг которого возможна интеграция этноса, и являться источником инновационного развития. В то же время традиция становится определенного рода препятствием на пути динамики, если она не учитывает эту социокультурную динамику.

Еще одним важным аспектом понимания традиции являются вопросы о том, что сохраняется и передается, кто это делает и для чего, нужно ли следующим поколениям то, что существует в виде традиции. В некоторой степени они отражают проблему необходимости существования традиции. Во второй половине XX в. и тем более в XXI в. стало очевидно, что традиционность, традиционное общество и культура совсем несинонимичны косности и отсутствию социальных изменений. Интенсивное развитие культур Азии и Африки и многих неевропейских культур стало во многом возможным благодаря удачному взаимодействию традиционного, которое часто уподобляется национально-оригинальному, уникальному, с западными технологиями.

В то же время традиция способна продолжать функционировать, если она обеспечивает сохранность определенной конфигурации коллективного опыта и обладает авторитетом. Поэтому традиция представляет собой коллективный стереотипизированный опыт, который возник в определенное время и восходит к архетипичному, бессознательному либо появляется здесь и сейчас в связи с какими-либо актуальными событиями в существовании сообществ.

В китайской науке обыденного сознания, как и на уровне культуры повседневности, под традицией понимается передача из поколения в поколение обычаев, норм, идей и законов нравственности, специфических для общества или нации [6, с. 320]. Традиционная культура выглядит как кристаллизация национальной истории, в которой исторически значимые традиции сохраняются и транслируются [7, с. 198].

Таким образом, традиция – это система стереотипов отнюдь не всегда отрицательных, а, как правило, тех, которые позволяют передавать из поколения в поколение в максимально сжатом виде, возможно, многотысячелетнюю, как в случае с китайской культурой, информацию. В настоящее время она является культурно-ценностным резервуаром коллективной национальной идентичности.

В основе традиционной праздничной культуры традиция существует как способ, канал передачи коллективного опыта и информации, которая возникла как следствие адаптации к природе и социальным отношениям (здесь традиция фактически срастается с праздником); как культурно-социальная конфигурация, обеспечивающая идентичность и относительную целостность общности. Праздничная традиционная культура формируется на почве традиции и включает в себя собственно традицию, ее содержание, смыслы, ценности, а также формы и модели (поведенческие, мировоззренческие), имеющие ритуализированный, зрелищно-эмоциональный характер и воспроизводящие сущность традиции как результата хозяйственного, ментального, социального опыта.

Граница между праздничной культурой и традиционной культурой прозрачна. Это объясняется тем, что фактически любой праздник возникает как репрезентация и закрепление, а также как трансляция традиции. Это ощутимо в культурах, где традиции, особенно религиозные или философско-этические (в культуре Китая), продолжают оставаться фундаментом существования нации и государства.

Коммеморативная функция китайской традиционной праздничной культуры

Коммеморация – одна из научных и социально-культурных проблем, которая не теряет своего значения. Культурная память и ее репрезентация обладают устойчивостью и интегративным качеством создавать целостную конфигурацию общности вокруг явлений, событий, деятельности, имеющих ценность. Коллективная память, с одной стороны, устойчива, с другой – способна с течением исторического времени видоизменяться, а некоторые ее сегменты могут исчезать. Более того, трансформация паттернов культурной памяти обусловлена рядом причин, среди которых стоит назвать эпистемологические, представляющие собой смену когнитивных моделей, а значит, и идеологические, отвечающие за то, что может оставаться в качестве базовых ценностей и событий, соответствующих коллективной культурной памяти. В то же время культурная память, независимо от вызовов истории, чаще всего сохраняет основополагающие смыслы коллективного опыта, выраженного, в частности, в праздничной культуре.

Важность экспликации коммеморативной функции традиционной праздничной культуры, особенно применительно к Китаю, заключается в том, что она служит способом связи между прошлым и настоящим, а в условиях резкого модернизационного скачка, который совершила страна за последние тридцать лет, становится поиском баланса между традиционным и инновационным. Мемориальные контексты традиционной культуры связаны и с «особым сознанием принадлежности и сплоченности, с мы-сознанием» [8, с. 169], с теми нарративами, которые рассказываются праздниками, являются общим местом (местом для всех) и маркером сопричастности.

Праздничная культура в этой связи поддерживает в определенном роде аутентичность национального китайского менталитета. Автор настоящей статьи согласен с позицией В. В. Анохиной, в соответствии с которой основу данного менталитета составляет концепт неба как изначального абсолюта, «определяющего правила природного, социального и морального порядков в Поднебесной; идею Дао – безличного первоначала, пути, на котором гармонизируются естественные ритмы космоса с историческими циклами, социальными и антропоприродными ритмами человеческой жизни; идею перемен, согласно которой решающее значение для понимания вселенной имеют не ее субстанциальные основы (материя или дух), а способ внутренней организации, определяющий ритмичность и последовательность перемен...» [9, с. 53]. К этому следует добавить важность, фундаментальность конфуцианских морально-этических норм, отвечающих за конфигурацию моделей, обеспечивающих целостность китайской культуры при ее этническом многообразии, нормы поведения, в том числе уважение к старшим, предкам, и тип социальных иерархических связей, далеких от плоскостного понимания коллективизма. Не менее важной является роль буддизма, который в китайском варианте представлен в виде чань-буддизма, успешно интегрированного в поле традиционных языческих представлений и практик, имеющих весьма важное значение для традиционной культуры Китая.

Мировоззрение китайцев сочетает в себе прагматизм, веру в собственные силы при достижении целей, а также вполне совместимые (на их взгляд) между собой парадигмы конфуцианства, даосизма и буддизма с инкорпорированными в них представлениями о духах, магии цвета, чисел, подношениями духам, богам, предкам. Все это в известной степени находит свое выражение в традиционном празднике.

Любой праздник в контексте коммеморации и системы праздничной традиционной культуры представляет собой воспроизведение следующих структур: традиции как результата взаимодействия с окружающим миром, мифологизации и мемориализации важных для общности событий, явлений, фактов; ритуализированную деятельность; функциональное содержание традиции и ритуальных схем вместе с их ценностно-духовным наполнением в целях поддержания выживания общности, ее целостности, идентификации, социализации и инкультурации, накопления, сохранения и трансляции последующим поколениям имеющейся информации (опыта). Более того, праздник есть воспоминание о некогда существовавших событиях, местах, людях и предках, позволяющий осуществлять преемственность и связь между поколениями. Так, с точки зрения Ф. Ариеса, история как таковая всегда связана с традицией, стереотипизированной коллективной памятью, более того, сама история рождается в традиции [10, с. 239].

Коллективная культурно-историческая память проявляется и поддерживается целым рядом национальных китайских праздников, имеющих общегосударственное и общенациональное значение, а также отдельными праздниками, которые актуальны для этнических общностей Китая. Большинство из них связаны с базовой архетипической основой китайской культуры и ментальности – лунным календарем, цикличностью мировосприятия. Общекоммеморативными (соответствующими коллективной памяти) праздниками являются Праздник весны (китайский Новый год), Праздник фонарей (Юань-сяо), Праздник драконьих лодок (Дуань-у-цзе), Праздник середины осени (Чунь-цю-цзе), Праздник поминовения усопших (Цинмин).

Каждый из праздников, связанных с древнейшими традициями или появившихся в новой и новейшей китайской истории, актуален. Но особое значение имеют те праздники, которые обладают контекстом общей памяти. Это чрезвычайно важно, учитывая этническое разнообразие Китая. Так, на его территории проживают 56 этнических групп, представители которых говорят более чем на 200 диалектах. При этом титульная нация (хань) составляет 91,1 % от всего населения Китая². Достаточно серьезными являются отличия и между севером и югом Китая – нередко северяне с трудом понимают южан и наоборот. Помимо внутренней политики Китая, направленной на создание общих основ для идентичности, письма, системы образования, праздничная культура в данном случае обладает способностью к национальной консолидации (при сохранении поликультурности), апеллируя к общезначимым памятным конструктам.

На примере Нового года как одного из самых известных и любимых в Китае праздников обоснованы перечисленные тезисы.

Традиционный Праздник весны (как и любой другой), восходящий к древним пластам истории, представляет собой целую социальную, аксиологическую и коммеморативную функциональную систему. Он был связан с цикличностью времен года и сельскохозяйственными работами, лунным и солнечным календарями. Особенностью любого памятного события или явления в праздничной культуре китайцев являлась его обусловленность движением светил. Астрономические знания позволяли устанавливать взаимодействие между ними и сезонностью, а также служили источником предсказаний, в том числе для императора. Более того, этические установки, нормы поведения, умения читать небесные знаки и расположения звезд, предсказывать благополучие и процветание государства были взаимобусловленными.

Истоки китайского Нового года уходят в глубины неолита, когда возникли празднества Чжа и Ла, посвященные земледельческим богам. Красочные процессии с ритуальными жертвоприношениями животных Цзаовану (бог домашнего очага) были направлены на восполнение земель сил и плодородия. Обряды с течением времени модифицировались. Так, возник обычай готовить ритуальную кашу, часть которой предназначалась предкам (чашу ставили на алтарь), другая раздавалась родственникам и друзьям. Это новшество свидетельствовало о превращении Нового года в семейное торжество, объединяющее не только живых родственников между собой, но и умерших предков, символизируя таким образом связь, основанную на коллективной памяти, которая бы помогала в достижении чисто прагматических целей: поддержки и покровительства духов, а также избавления от нечисти, бед, болезней. Тесные родовые и семейные связи стали с течением времени основой для национальной идентичности, а общие

²Население Китая в 2022 году // Россия и Китай. Азиат. иллюстр. обозрение [Электронный ресурс]. URL: <https://ruchina.org/naselenie-kitaya.html> (дата обращения: 10.06.2022).

события, места и праздники – объединяющим началом, вокруг которых она выстраивалась. Выражение «помнить о ком-то» создавало конфигурацию «быть единым, общим». Соответственно, забвение становилось эквивалентом распада общности, а значит, и ее существования. Эти важные аспекты и сегодня эксплицируются в проведении Нового года, которое представляет собой целый процесс, наполненный подготовкой к празднику, проводами старого года и встречей нового, приготовлением имеющего важное значение ужина, в котором блюда сами по себе символизируют желаемый материальный достаток, общность коллективной памяти на ее разных уровнях. Культурная традиционность здесь имеет универсальные архетипические черты, свойственные многим народам, по сути, так называемые языческие, которые в китайской культуре имеют характер фундамента.

Новый год соединил в себе ценность семьи, благополучия и богатства, общности и единства, здоровья и успеха. Он воплотил в себе земледельческий культ, связанный с пробуждением природы, ее обновлением, который в присущих традиционному типу культуры сложных и различных ритуализированных формах репрезентировал разные жизненные смыслы, скрепленные коллективной памятью.

Заключение

Традиционная праздничная культура в контексте коммеморации представляет собой сложную систему практик, в основе которых лежит традиция как комплекс представлений об окружающем мире, стереотипизированный кумулятивный коллективный опыт, транслируемый в диахронном и синхронном порядке, обеспечивающий преемственность и социально-культурную идентичность. Память становится скрепляющим фактором, обеспечивающим коллективное *Мы*.

Китайская праздничная культура является репрезентатором базовых установок национальной культуры, связанных с особенностями мировосприятия китайцев, конфигурацией культурно-социальной адаптации и отношений. Она оказалась жизнеспособной в условиях постиндустриализации и глобализации, поскольку обладает способностью встраиваться в современные контексты, преобразуя и переосмысляя их.

Библиографические ссылки

1. Попова ВН. *Праздник как социокультурный феномен*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета; 2017. 79 с.
2. Арьес Ф. *Время истории*. Неклюдова М, переводчик. Москва: ОГИ; 2011. 304 с.
3. Пиотровский А. *Театр. Кино. Жизнь*. Ленинград: Искусство; 1969. 512 с.
4. Пропп ВЯ. *Русские аграрные праздники*. Санкт-Петербург: Terra-Azbuka; 1995. 176 с.
5. Жигульский К. *Праздник и культура. Праздники старые и новые: размышления социолога*. Стахеев БФ, Порус ВН, Коновалова ЛВ, переводчики. Москва: Прогресс; 1985. 336 с.
6. 路雨梅, 王群慧. 新编汉语辞海. 光明: 光明日报出版; 2012. 1831 页 = Лу Лимэй, Ван Цюнь Хуэй. *Новый китайский словарь*. Гуанмин: Издательство ежедневной прессы Гуанмин; 2012. 1831 с.
7. Цзя Хуэйминь. Общее понятие китайской традиционной культуры в китайском социогуманитарном знании. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015;10(1):198–203.
8. Ассман Я. *Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Сокольская ММ, переводчик. Москва: Языки славянской культуры; 2004. 368 с.
9. Анохина ВВ. Культурные традиции и парадоксы модернизации современного Китая. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 3. Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Права*. 2009;1:48–57.
10. Хаттон П. *История как искусство памяти*. Быстров ВЮ, переводчик. Санкт-Петербург: Владимир Даль; 2004. 424 с.

References

1. Popova VN. *Prazdnik kak sotsiokul'turnyy fenomen* [Holiday as a sociocultural phenomenon]. Yekaterinburg: Ural University Publishing house; 2017. 79 p. Russian.
2. Ar'yes F. *Vremya istorii* [Time of history]. Neklyudova M, translator. Moscow: Ob'edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo; 2011. 304 p. Russian.
3. Piotrovskiy A. *Teatr. Kino. Zhizn'* [Theatre. Movie. Life]. Leningrad: Iskusstvo; 1969. 512 p.
4. Propp VYa. *Russkiye agrarnyye prazdniki* [Russian agricultural holidays]. Saint Petersburg: Terra-Azbuka; 1995. 176 p. Russian.
5. Zhigul'skiy K. *Prazdnik i kul'tura. Prazdniki staryye i novyye: razmyshleniya sotsiologa* [Holiday and culture. Holidays old and new: reflections of a sociologist]. Stakheev BF, Porus VN, Konovalova LV, translators. Moscow: Progress; 1985. 336 p. Russian.
6. Lu Limei, Wang Qun Hui. [New Chinese Dictionary]. Guangming: Guangming Daily Press; 2012. 1831 p. Chinese.

7. Jia Huimin. General notion of chinese traditional culture in chinese social and humanities cognition. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2015;10(1):198–203. Russian.

8. Assman YA. *Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Sokol'skaya MM, translator. Moscow: Languages of Slavic Culture; 2004. 368 p. Russian.

9. Anokhina VV. [Cultural traditions and paradoxes of improvement in modern China]. *Vesnik Belaruskaga dzjarzhawnaga wniversitjeta. Seryja 3. Gistoryja. Filasofija. Palitalogija. Sacyjalogija. Jekanomika. Prava*. 2009;1:48–57. Russian.

10. Khatton P. *Istoriya kak iskusstvo pamyati* [History as the art of memory]. Bystrov VYu, translator. Saint Petersburg: Vladimir Dal'; 2004. 424 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 11.07.2022.

Received by editorial board 11.07.2022.

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

CULTURAL INDUSTRIES

УДК 394.2

АХОВА НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ: КАНВЕНЦЫЯНАЛЬНЫЯ І ПРАКТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ

А. Б. СТАШКЕВИЧ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Абмяркоўваюцца заканадаўчыя і практычныя аспекты аховы нематэрыяльнай культурнай спадчыны (НКС) з пункту гледжання міжнародных і нацыянальных падыходаў. Даследуецца беларускі вопыт імплементацыі Канвенцыі ЮНЕСКА аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны 2003 г., рызыкі і праблемы, якія яго суправаджаюць, а таксама спосабы іх мінімізацыі. Асаблівая ўвага надаецца ідэнтыфікацыі і інвентарызацыі НКС у Беларусі і іншых краінах, падкрэсліваецца іх значэнне для кіравання спадчынай, разглядаецца фактар удзелу носьбітаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны, найперш супольнасцей, груп і асобных людзей, для якіх НКС з'яўляецца паказчыкам іх ідэнтычнасці.

Ключавыя словы: Канвенцыя ЮНЕСКА 2003 г.; нематэрыяльная культурная спадчына; ахова нематэрыяльнай культурнай спадчыны; практыка аховы нематэрыяльнай культурнай спадчыны; супольнасці і групы, датычныя да нематэрыяльнай культурнай спадчыны; носьбіты і практыкі нематэрыяльнай культурнай спадчыны.

ОХРАНА НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

А. Б. СТАШКЕВИЧ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Обсуждаются законодательные и практические аспекты охраны нематериального культурного наследия (НКН) с точки зрения международных и национальных подходов. Исследуется белорусский опыт имплементации Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия 2003 г., риски и проблемы, связанные с этим

Образец цитирования:

Сташкевич АБ. Ахова нематэрыяльнай культурнай спадчыны: канвенцыянальныя і практычныя аспекты. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:55–62.

For citation:

Stashkevich AB. Safeguarding of the intangible cultural heritage: conventional and practical aspects. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:55–62. Belarusian.

Автор:

Алла Борисовна Сташкевич – старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Alla B. Stashkevich, senior lecturer at the department of cultural studies, faculty of socio-cultural communications.
as.belicom@gmail.com

процессом, а также пути их минимизации. Особое внимание уделяется идентификации и инвентаризации элементов НКН в Беларуси и других странах, подчеркивается их значение для управления наследием, а также рассматривается фактор участия носителей НКН, в первую очередь сообществ, групп и отдельных лиц, для которых данное наследие является фактором их идентичности.

Ключевые слова: Конвенция ЮНЕСКО 2003 г.; нематериальное культурное наследие; защита нематериального культурного наследия; практика защиты нематериального культурного наследия; сообщества и группы, относящиеся к нематериальному культурному наследию; носители и практики нематериального культурного наследия.

SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: CONVENTIONAL AND PRACTICAL ASPECTS

A. B. STASHKEVICH^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

This article examines the legislative and practical aspects of the intangible cultural heritage (ICH) safeguarding against the point of view of international and national approaches. The Belarusian experience in the implementation of the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, the risks, and threats that accompany, and ways for minimising them are studied. Special attention is paid to the study of the process of identification and inventorying of ICH in Belarus and other countries. Its importance for heritage management is emphasised. The factor of participation of the bearers of ICH is considered, foremost, for the communities, groups, and individuals involved in it, for whom the cultural heritage is an indicator of their identity.

Keywords: 2003 UNESCO Convention; intangible cultural heritage; safeguarding of intangible cultural heritage; intangible cultural heritage safeguarding practices; communities; groups associated with intangible cultural heritage; intangible cultural heritage bearers and practitioners.

Уводзіны

Канвенцыя аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якая была прынята ЮНЕСКА 17 кастрычніка 2003 г. (далей – Канвенцыя 2003 г.), паступова набывае ўсё больш прыхільнікаў сярод краін свету і далучае да сферы свайго ўплыву шырокае кола стэйхолдараў і актараў – ад дзяржаўных органаў улады, разнастайных арганізацый і ўстаноў да прадстаўнікоў няўрадавага сектара. Сёння Канвенцыя 2003 г. ратыфікавала больш за 180 дзяржаў-удзельніц. У Рэспубліцы Беларусь дадзены міжнародны дагавор быў падпісаны 5 лютага 2005 г. (у ліку першых 26 краін). Гэта паказвае, што Беларусь цалкам падзяляе ўсе яго прынцыпы і палажэнні.

У Канвенцыі 2003 г. даецца азначэнне нематэрыяльнай культурнай спадчыны (НКС). НКС ахоплівае сацыяльныя практыкі, звычкі, уяўленні, формы выказвання, веды і навыкі, а таксама звязаныя з імі інструменты, аб'екты, артэфакты і культурныя прасторы, якія датычацца іх супольнасці. Групы і асобныя людзі ідэнтыфікуюцца як неад'емная частка сваёй культурнай спадчыны. НКС перадаецца з пакалення ў пакаленне, пастаянна аднаўляецца супольнасцямі і групамі ў залежнасці ад гісторыі акаляючага асяроддзя, іх узаемадзеяння з прыродай; фарміруе ў іх пачуццё самабытнасці і пераемнасці, тым самым садзейнічае павазе да культурнай разнастайнасці і творчасці чалавека¹ (арт. 2.1 Канвенцыі 2003 г.).

Далей падкрэсліваецца, што для мэт Канвенцыі 2003 г. разглядаецца выключна «такая нематэрыяльная культурная спадчына, якая сумяшчаецца з існуючымі міжнароднымі нормамі па правах чалавека, патрабаваннямі ўзаемнай павагі паміж супольнасцямі, групамі і асобнымі людзьмі, а таксама ўстойлівага развіцця»². Сама Канвенцыя 2003 г., як міжнародны заканадаўчы акт, і яе імплементацыя на нацыянальным узроўні накіраваны на прадукцыйнае сацыяльных канфліктаў, развіццё ўзаемапавагі як унутры супольнасцей НКС, так і паміж прадстаўнікамі больш шырокага грамадства. У Канвенцыі 2003 г. не падтрымліваюцца ніякія іерархіі ў прасторы культуры, не прымаецца ўсялякае дзяленне культуры на нізавую і высокую, абапіраючыся на асноўную парадыгму Усеагульнай дэкларацыі ЮНЕСКА аб культурнай разнастайнасці, у якой сцвярджаецца, што «культура павінна разглядацца як сукупнасць уласцівых

¹Основные тексты Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия 2003 г. Париж : ЮНЕСКО, 2018. 168 с.

²Там же. С. 5 (тут і далей пераклад наш. – А. С.).

грамадству ці сацыяльнай групе адметных якасцей – духоўных і матэрыяльных, інтэлектуальных і эмацыянальных, і, апроч мастацтва і літаратуры, яна ахоплівае вобраз жыцця, “ўменне жыць разам”, сістэмы каштоўнасцей, традыцыі, вераванні»³.

Паколькі НКС – гэта жывая спадчына, якая пастаянна развіваецца і аднаўляецца яе носьбітамі і пры ўмове захавання асноўнага кантэксту не падлягае кансервацыі і замарозцы, то канцэпцыя ўстойлівага развіцця як мага лепш падыходзіць для разумення працэсу яе аховы, пад якім мяркуецца найперш падтрыманне жыццядзейнасці гэтай спадчыны і яе перадачы, а таксама распаўсюджванне ведаў пра яе ў грамадстве.

У дадзеным артыкуле разглядаецца, як канвенцыянальныя меры па ахове НКС імплементаваны ў розных практыках на лакальным і нацыянальным узроўнях (на прыкладах Беларусі і іншых краін).

Канвенцыянальныя аспекты аховы НКС

Мэты Канвенцыі 2003 г. – гэта ахова НКС як сістэмы разнастайных мер (адміністрацыйных, арганізацыйных, практычных і фінансавых), накіраваных на забеспячэнне жыццядзейнасці НКС і яе ўстойлівага развіцця; выхаванне павагі да нематэрыяльнай спадчыны адпаведных супольнасцей, груп, асобных людзей; прыцягненне ўвагі на мясцовым, нацыянальным і міжнародным узроўнях да НКС і яе ўзаемае прызнанне; міжнароднае супрацоўніцтва і дапамога⁴.

У арт. 11–13 Канвенцыі 2003 г. прадугледжваецца, што дзяржавы-ўдзельніцы абавязаны прымаць неабходныя меры для забеспячэння захавання НКС, якая знаходзіцца на іх тэрыторыі, і прыцягваць супольнасці, групы і адпаведныя няўрадавыя арганізацыі да ідэнтыфікацыі і вызначэння элементаў НКС. Яны павінны імкнуцца забяспечыць як мага больш шырокі ўдзел супольнасцей і асобных носьбітаў у ахове НКС і кіраванні ёю⁵.

Асноўная канцэпцыя аховы НКС, як было пазначана вышэй, з’яўляецца своеасаблівай контрверсіяй парадыгмы аховы матэрыяльнай спадчыны. Гэта развіццё і жыццядзейнасць замест кансервацыі і рэстаўрацыі. Розніца таксама ў ацэнцы бенефіцыяраў. Для НКС гэта супольнасці, групы і асобныя носьбіты, а для матэрыяльнай спадчыны гэта найперш дзяржава і экспертная супольнасць.

Што датычыцца канкрэтных дзеянняў па ахове, Канвенцыя 2003 г. абмяжоўваецца агульнымі прапановамі, на падставе якіх дзяржавы-ўдзельніцы могуць распрацаваць самастойную палітыку, адаптаваную да іх сацыяльнага, палітычнага і культурнага кантэксту [1]. Сярод такіх прапаноў можна назваць вызначэнне ці стварэнне аднаго або некалькіх кампетэнтных органаў па ахове НКС; садзейнічанне навуковым, тэхнічным, мастацтвазнаўчым і іншым даследаванням, а таксама распрацоўцы навукова-даследчых метадалогій з мэтай эфектыўнай аховы НКС, асабліва той, якая знаходзіцца ў небяспецы; прыняцце адпаведных юрыдычных, тэхнічных, адміністрацыйных, фінансавых мер, накіраваных на стварэнне ці ўмацаванне ўстаноў, якія займаюцца падрыхтоўкай кадраў у галіне аховы НКС, і тых, што садзейнічаюць пераёме гэтага спадчыны, на забеспячэнне доступу да НКС пры выкананні практыкі, прынятай адпаведнымі супольнасцямі, і на стварэнне ўстаноў, якія займаюцца дакументаваннем і папулярызаваннем НКС⁶ (арт. 13 Канвенцыі 2003 г.).

Акрамя таго, у Канвенцыі 2003 г. ад дзяржаў-ўдзельніц патрабуецца звярнуць асаблівую ўвагу на правядзенне мерапрыемстваў па ідэнтыфікацыі і інвентарызацыі НКС, а таксама на павышэнне грамадскай актыўнасці праз распаўсюджванне ведаў пра НКС.

Стварэнне інвентароў НКС дэкларавана арт. 12, 16 і 17 Канвенцыі 2003 г. У арт. 12 разглядаецца інвентарызацыя на нацыянальным узроўні, а ў арт. 16–17 – стварэнне міжнародных ахоўных спісаў у межах Канвенцыі 2003 г.⁷ (спіс НКС, якой патрабуецца тэрміновая ахова, і рэпрэзентатыўны спіс НКС чалавецтва). Апошні створаны галоўным чынам для візуалізацыі і прасоўвання НКС, усведамлення яе значэння і важнасці для грамадства. На дадзеным этапе змяшчаюцца 529 элементаў са 135 краін свету⁸. Спіс НКС, што мае патрэбу ў тэрміновай ахове, складаецца з элементаў нематэрыяльнай спадчыны, якія знаходзяцца пад пагрозай і для якіх неабходна прыняць неадкладныя меры па захаванню. Уключэнне ў гэты спіс садзейнічае мабілізацыі міжнароднага супрацоўніцтва і дапамозе зацікаўленым бакам у прыняцці адпаведных ахоўных мер. Зараз у гэтым спісе 71 элемент з 38 краін⁹.

³Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии // ООН [Электронный ресурс]. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml (дата обращения: 20.04.2022).

⁴Основные тексты Международной конвенции... С. 5.

⁵Там же. С. 9–10.

⁶Там же. С. 10–11.

⁷Там же. С. 10, 12.

⁸Representative list of the intangible cultural heritage of humanity // UNESCO [Electronic resource]. URL: <https://ich.unesco.org/en/00011?type=00002#tabs> (date of access: 10.02.2022).

⁹List of intangible cultural heritage in need of urgent safeguarding // UNESCO [Electronic resource]. URL: <https://ich.unesco.org/en/00011?type=00003#tabs> (date of access: 10.02.2022).

На нацыянальным узроўні можа быць некалькі інвентарных спісаў – агульны спіс, нацыянальны спіс, лакальныя спісы НКС асобных супольнасцей, тэматычныя спісы (напрыклад, асобны інвентар танцавальнай ці песеннай спадчыны) і інш.

Ідэнтыфікацыя і інвентарызацыя НКС – ключавыя аспекты ў яе захаванні ў адпаведнасці з Канвенцыяй 2003 г., таму што яны дазваляюць лепей задакументаваць і вывучыць гэтую спадчыну, выявіць яе асноўны кантэнт і вызначыць архетыпы, каб пасля скласці найбольш эфектыўны план яе аховы. Трэба адзначыць, што гэта адзіная канкрэтная мера, прадпісаная дзяржавамі-ўдзельніцамі. Аднак гэтыя працэсы ніколі не заканчваюцца, паколькі НКС з’яўляецца жывой і зменлівай рэальнасцю, яе спісы ніколі не могуць лічыцца вычарпальнымі і павінны рэгулярна абнаўляцца¹⁰ (арт. 12.1 Канвенцыі 2003 г.).

Як адзначаюць некаторыя даследчыкі, працэс інвентарызацыі ў многіх краінах (асабліва гэта характэрна для еўрапейскай традыцыі) адбываецца такім жа чынам, як і ў дачыненні да матэрыяльнай спадчыны, калі да праяў НКС ставяцца як да аб’ектаў або гатовых прадуктаў ці ўласнасці¹¹. Ідэнтыфікацыя элементаў НКС часцей за ўсё прадстаўлена ў выглядзе запісаў у тэкставым або аўдыёвізуальным фармаце і архіваў для захоўвання атрыманых дакументаў і файлаў. Такі пункт гледжання азначае асэнсаванне нематэрыяльнай спадчыны як уласнасці, рэчаў, якія можна дакладна і аб’ектыўна ідэнтыфікаваць, размежаваць, акрэсліць і класіфікаваць. Гэта значыць, што спадчына як прадукт аддзяляецца ад сацыяльных працэсаў стварэння, выкарыстання і ацэнкі [2]. Тым не менш ЮНЕСКА адмовілася ад канцэпцыі ўласнасці ў дачыненні да НКС [2], і гэта адлюстравана ў аперацыйным кіраўніцтве Канвенцыі 2003 г. [4]. На практыцы такі падыход азначае актыўны ўдзел супольнасцей, груп і асобных носьбітаў, экспертаў і іншых стэйкхолдараў ва ўсіх працэсах імплементацыі Канвенцыі 2003 г., у тым ліку ідэнтыфікацыі і інвентарызацыі НКС, а таксама ў яе ацэнцы, маніторынгу і захаванні. Звыш таго, інвентарныя запісы павінны ўтрымліваць, акрамя стандартных апісанняў, характарыстыку сацыяльнага і прыроднага кантэксту (сацыяльныя функцыі, умовы існавання, культурны ландшафт, апісанне датычных супольнасцей і асобных носьбітаў, рызыкі і пагрозы), а таксама меры па захаванні элементаў НКС і даныя штогадовага маніторынгу.

Адным з цэнтральных фактараў захавання НКС з’яўляецца павышэнне дасведчанасці грамадства аб значэнні НКС. Гэтаму працэсу прысвечаны раздз. IV у аперацыйным кіраўніцтве Канвенцыі 2003 г.¹² Візуалізацыя НКС на ўсіх ўзроўнях грамадскай актыўнасці спрыяе лепшаму яе разуменню ў працэсе самаідэнтыфікацыі, асэнсаванню значэння гэтай спадчыны для будучых пакаленняў і яе ролі ў кантэксце сацыяльна-культурнага развіцця. Існуюць некалькі найбольш вядомых форм рэалізацыі гэтай дзейнасці: праз сістэму адукацыі, з дапамогай сродкаў масавай інфармацыі і шляхам прамога ўдзелу. Тут варта ўспомніць вядомую формулу англійскага даследчыка С. Тэрлі (цыкл спадчыны), якую ён прапанаваў у якасці канцэпцыі аховы спадчыны як найбольш эфектыўны інструмент для яе пазнання, апекавання і захавання – ад пазнання і ўсведамлення значэння спадчыны да яе ацэнкі, ад ацэнкі да ўшанавання, ад ушанавання да непасрэднага ўдзелу ў яе захаванні [5].

Высока ацэньваючы ролю папулярызацыі НКС і павышэння інфармаванасці грамадства аб яе значэнні, ЮНЕСКА тым не менш звяртае ўвагу на рызыкі і пагрозы для НКС, якія непазбежна суправаджаюць вышэйзгаданую дзейнасць. Сярод іх – рызыкі сацыяльнай, этнічнай, рэлігійнай, моўнай і іншай дыскрымінацыі; незаконнае прысваенне і несумленнае выкарыстанне ведаў і навыкаў адпаведных супольнасцей і груп, асобных носьбітаў НКС; праяўленне празмернай камерцыялізацыі ці няўстойлівага турызму ў адносінах да НКС; дэкантэкстуалізацыя і фалькларызацыя асобных элементаў НКС. З улікам з’яўлення магчымых пагроз ЮНЕСКА склала рэкамендацыі, а часам і патрабаванні, якіх неабходна прытрымлівацца пры ажыццяўленні розных мерапрыемстваў па павышэнню дасведчанасці. Па-першае, усе актыўнасці павінны адбывацца пры шырокім удзеле носьбітаў і практыкаў НКС, а таксама праз іх свабодную, папярэднюю, інфармаваную згоду¹³ (п. 101 (b) аперацыйнага кіраўніцтва Канвенцыі 2003 г.); па-другое, дзейнасць па павышэнню інфармаванасці неабходна ажыццяўляць пры поўнай павазе да практыкі НКС, якая рэгламентуе доступ да элементаў НКС¹⁴ (п. 101 (c) аперацыйнага кіраўніцтва Канвенцыі 2003 г.); па-трэцяе, усе ўдзельнікі і арганізатары гэтай дзейнасці мусяць быць вельмі асцярожнымі, каб мінімізаваць ці прадухіліць магчымыя рызыкі, у тым ліку шляхам стварэння спецыяльных этычных кодэксаў у дачыненні да НКС¹⁵ (п. 102 (b) аперацыйнага кіраўніцтва Канвенцыі 2003 г.).

¹⁰Основные тексты Международной конвенции... С. 10.

¹¹Паняцце ўласнасці ў дачыненні да спадчыны засноўваецца на падыходзе, адлюстраваным у Канвенцыі аб сусветнай культурнай і прыроднай спадчыне 1972 г., у якой у асноўным разглядаецца матэрыяльная спадчына, а таксама там, дзе такі падыход цалкам апраўданы.

¹²Основные тексты Международной конвенции... С. 25–97.

¹³Там же. С. 58.

¹⁴Там же.

¹⁵Там же. С. 59.

НКС з пункту гледжання Канвенцыі 2003 г. аналізуецца як «рухаючая сіла і гарант устойлівага развіцця»¹⁶. ЮНЕСКА адзначае неабходнасць поўнай інтэграцыі НКС у планы, палітыку і праграмы ўстойлівага развіцця на ўсіх узроўнях¹⁷ (п. 170 аперацыйнага кіраўніцтва Канвенцыі 2003 г.). Абавязак дзяржаў-удзельніц – максімальна спрыяць уключэнню супольнасцей, груп і асобных носьбітаў НКС у распрацоўку вышэйзгаданых планаў і праграм, паколькі менавіта апошнія з’яўляюцца іх асноўнымі бенефіцыярамі.

Варта адзначыць, што паняцце супольнасці згодна з Канвенцыяй 2003 г. мае адкрыты характар. Яна не абавязкова звязана з канкрэтным месцам, можа быць размеркавана на вялікай тэрыторыі або звязана з пэўнымі локусамі. Асноўным крытэрыем вызначэння супольнасці з’яўляецца маркёр ідэнтычнасці ў дачыненні да пэўных элементаў НКС. Унутры супольнасці таксама няма аднастайнасці. Яна складаецца з актыўных носьбітаў і практыкаў і пасіўных удзельнікаў. Апошнія тым не менш маюць даволі выразную самаідэнтыфікацыю адносна НКС.

Сёння мэтанакіраваная рэалізацыя планаў устойлівага развіцця – самая дзейсная мера па захаванні НКС і яе міжпакаленнай перадачы. Практычна ўсе вядомыя элементы НКС карэлююць з мэтамі ўстойлівага развіцця, як яны былі сфармуляваны Генеральнай Асамблеяй ААН у 2015 г.¹⁸ Напрыклад, роля НКС можа быць даволі значнай для харчовай бяспекі (мэты 1 і 2), калі гаворка ідзе пра традыцыйныя веды і практыкі ў галіне земляробства, рыбалоўства, палявання, кулінарных традыцый, бортніцтва і інш. Развіццё народнай медыцыны спрыяе развіццю аховы здароўя і дабрабыту (мэта 3), а інтэграцыя ведаў пра НКС у школьныя праграмы і праграмы ўстаноў вышэйшай адукацыі будзе садзейнічаць якаснай адукацыі і павазе да ўласнай культуры і гісторыі (мэта 4). Многія нематэрыяльныя практыкі ўмацоўваюць эканамічную стабільнасць датычных да іх супольнасцей, спрыяюць развіццю інклюзіўнай эканомікі і крэатыўнага сектара (мэты 8, 9, 11). Узаемадзеянне, а ў некаторых выпадках і злучанасць НКС з акалячым асяроддзем, культурным і прыродным ландшафтам садзейнічаюць захаванню экалагічнага балансу, падтрымцы і развіццю біразнастайнасці (мэты 12–15).

Практычныя меры па ахове НКС

Як ужо было адзначана вышэй, кожная дзяржава – удзельніца Канвенцыі 2003 г. выпрацоўвае ўласную палітыку па ахове НКС, абапіраючыся на спецыфіку свайго заканадаўства, сацыяльна-эканамічныя і палітычныя абставіны. У Канвенцыі 2003 г. не даюцца дакладныя інструкцыі, як лепей захоўваць НКС, але прапаноўваецца даволі эфектыўны механізм, адлюстраваны ў так званым рэестры належнай практыкі аховы НКС. Ён быў распрацаваны ЮНЕСКА ў 2009 г. паводле арт. 18 Канвенцыі 2003 г., які прапануе дзяржавам-удзельніцам кожны год падаваць у ЮНЕСКА розныя праграмы, практыкі і мерапрыемствы па ахове НКС. Міжурадавы камітэт ЮНЕСКА па ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны (далей – Камітэт) разглядае прапановы і суправаджае іх ажыццяўленне праз распаўсюджванне і папулярызацыю.

Рэестр належнай практыкі аховы НКС дазваляе краінам, супольнасцям і іншым стэйкхолдарам даведацца пра найбольш паспяховыя намаганні і прыклады таго, як можна пераадолець розныя выклікі гэтага захавання і забяспечыць перадачу нематэрыяльнай спадчыны (традыцыйных практык і ведаў, культурных экспрэсій) наступным пакаленням. Гэтыя метады і мадэлі могуць стаць карыснымі і адаптавацца да розных умоў з улікам нацыянальнага і лакальнага кантэкстаў.

Сёння рэестр належнай практыкі аховы НКС утрымлівае 29 элементаў НКС з 26 краін¹⁹. Частка іх датычыцца агульнай палітыкі ці стратэгіі па ахове НКС і мае больш шырокі дыяпазон уплыву, астатнія адносяцца да больш вузкага кола дзейнасці, напрыклад звязаныя з інтэграцыяй НКС у сістэму фармальнай і нефармальнай адукацыі (Школа жывых традыцый у Паўночным Ілакосу (Філіпіны) ці этнашкола-музей у мястэчку Пусоль (Іспанія)) або накіраваныя на забеспячэнне пераемнасці НКС у сучасным культурным кантэксце ва ўмовах глабальнай трансфармацыі і знікнення традыцыйнага асяроддзя (праграма «Зямля легендаў» для прасоўвання і актывізацыі мастацтва пераказу ў рэгіёне Кронуберг (Швецыя), праграма захавання традыцыйных гульняў ва Фландрыі (Бельгія)). Перадачы НКС садзейнічаюць таксама шматлікія фестывалі народнай творчасці, практыкі падтрымкі рамесніцкай дзейнасці і інш. Вялікую ролю ў імплементацыі Канвенцыі 2003 г. і захаванні НКС могуць выконваць мясцовыя цэнтры культуры (цэнтры і дамы рамёстваў і інш.), якія кансалідуюць вакол сябе найбольш актыўных прадстаўнікоў мясцовых супольнасцей і з’яўляюцца своеасаблівымі асяродкамі грамадскага ўплыву. Яны праводзяць актыўную адукацыйную працу з дзецьмі і моладдзю, тым самым спрыяючы перадачы НКС («Чыталішчы» (культурныя цэнтры ў Балгарыі)).

¹⁶Основные тексты Международной конвенции... С. 80.

¹⁷Там же.

¹⁸Цели в области устойчивого развития [Электронный ресурс]. URL: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/ru/sustainable-development-goals/> (дата обращения: 10.02.2022).

¹⁹Register of good safeguarding practices // UNESCO [Electronic resource]. URL: [https://ich.unesco.org/en/00011?text=&type\[\]=00005&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/en/00011?text=&type[]=00005&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs) (date of access: 10.02.2022).

Беларускі вопыт імплементацыі Канвенцыі 2003 г. бярэ пачатак з 2006 г., калі Рэспубліка Беларусь, як адна з першых краін, ратыфікаваўшых яе, увайшла ў склад Камітэта. У 2009 г. на пасяджэнні Камітэта ў Найробі (Кенія) першы беларускі элемент НКС – «Калядныя цары в. Семежава Капыльскага раёна Мінскай вобласці» – быў уключаны ў спіс НКС, якой патрабуецца тэрміновая ахова. У гэтым жа годзе была атрымана фінансавая дапамога ад ЮНЕСКА на стварэнне нацыянальнага інвентару НКС. Пачаўся складаны працэс па выпрацоўцы і рэалізацыі адпаведнай нацыянальнай палітыкі, якая ўключала ў сябе гарманізацыю заканадаўства з улікам палажэнняў Канвенцыі 2003 г., распрацоўку канцэпцыі і метадалогіі інвентарызацыі НКС, фарміраванне нацыянальнага інвентару і ўсталяванне сеткі стэйкхолдараў (актывістаў і практыкаў НКС, экспертаў, прадстаўнікоў дзяржаўных і недзяржаўных арганізацый), падрыхтоўка прафесіяналаў у галіне НКС, павышэнне патэнцыялу прадстаўнікоў супольнасцей НКС, нарэшце, стварэнне сістэмы кіравання спадчынай, якая ў адпаведнасці з Канвенцыяй 2003 г. будзе знаходзіцца ўверх – ад асноўных актараў на месцах распаўсюджвання НКС (у канкрэтных лакальных ці групавых праз рэгіянальныя цэнтры народнай творчасці, якія ў гэтай сістэме выконваюць ролю каардынуючых цэнтраў) да экспертных цэнтраў і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Апошняе прымае рашэнне аб уключэнні элементаў НКС у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь (далей – Дзяржаўны спіс).

З улікам спецыфікі заканадаўства ў Беларусі сёння існуюць два ахоўныя спісы для НКС. Першы і асноўны, які надае дзяржаўны статус аховы для элементаў НКС як гісторыка-культурнай каштоўнасці, – гэта ўзгаданы Дзяржаўны спіс (з’яўляецца агульным для матэрыяльных і нематэрыяльных культурных каштоўнасцей). Другі – нацыянальны інвентар НКС, які выконвае ролю рэгістрара для ўсіх элементаў НКС, прыведзеных для разгляду прадстаўнікамі супольнасцей і рэгіянальнымі цэнтрамі народнай творчасці.

Нацыянальны інвентар НКС Беларусі «Жывая спадчына» пачаў дзейнічаць з 2014 г. Асноўная яго мэта – забеспячэнне аховы НКС і ўключэнне яе ў сферу рэгіянальнай і лакальнай палітыкі. Інвентар ахоплівае нематэрыяльныя каштоўнасці розных рэгіёнаў і мясцін Беларусі, выяўленыя і ідэнтыфікаваныя пры непасрэдным удзеле носьбітаў – супольнасцей, груп, асобных людзей, а таксама экспертаў і прадстаўнікоў грамадскіх арганізацый. Як падкрэслена ў практычным кіраўніцтве па інвентарызацыі НКС, інвентар НКС Беларусі абапіраецца на неабходнасць захавання раўнавагі паміж сацыяльна-эканамічным развіццём рэгіёнаў, аховай культурнага ландшафту, дасягненнямі народнай культуры. Захаванне НКС з’яўляецца пазітыўным імпульсам для развіцця тэрыторыі, іх самаідэнтыфікацыі і культурнай самарэалізацыі [6, с. 30]. Структура інвентару не мяркуе ніякай іерархіі ўнутры сябе – у ім няма падзелу на катэгорыі згодна з крытэрыям вартасці (нацыянальны, рэгіянальны ці лакальны), як гэта прынята ў дачыненні да матэрыяльных гісторыка-культурных каштоўнасцей. Асноўная прычына ўключэння – ідэнтыфікацыя з боку носьбітаў (супольнасцей, груп, асобных практыкаў). У сучасны момант у інвентар уключаны каля 130 элементаў НКС, і працэс гэты працягвае развівацца. З тэхнічнага пункту гледжання гэта інавацыйны рэсурс, база даных, створаная для захоўвання вялікіх масіваў каштоўнай інфармацыі, якая падтрымліваецца адпаведным інтэрнэт-парталам²⁰.

Згодна з Канвенцыяй 2003 г. для супольнасцей інвентарызацыя стварае пачуццё самабытнасці і далучанасці да спадчыны, эмацыянальную сувязь, матывацыю да перадачы наступным пакаленням, а для экспертаў, дзяржаўных органаў улады і арганізацый – магчымасць эфектыўнага кіравання і вывучэння, выпрацоўкі стратэгіі і тактыкі аховы. Існуюць пэўныя выклікі, звязаныя з метадалогіяй працэсу інвентарызацыі, і палітычныя выклікі, якія адносяцца ў асноўным да спосабаў кіравання. Практыкі НКС, якія падлягаюць інвентарызацыі, належаць адной супольнасці ці групе (напрыклад, аб’яднанню рамеснікаў), таму і працэс інвентарызацыі павінен праводзіцца імі. У беларускім прыкладзе інвентарызацыя пачынаецца менавіта з тых, хто захоўвае гэтыя элементы і пастаянна іх аднаўляе, – у гэтую справу ўцягнуты менавіта носьбіты традыцый (прадстаўнікі розных сацыяльных груп і сегментаў, якія з’яўляюцца часткай датычнай супольнасці). Тут сам працэс мае большае значэнне, чым вынік, бо ў супрацоўніцтве і камунікацыі адбываецца фарміраванне ідэнтытэту і адказнасці ў адносінах да спадчыны. На наступных этапах праводзіцца тэхнічная і навуковая экспертыза элементаў НКС (ў адпаведнасці з Канвенцыяй 2003 г.), якую забяспечваюць рэгіянальныя каардынацыйныя цэнтры разам са службай нацыянальнага інвентару, адбываецца падрыхтоўка намінацыі ў Дзяржаўны спіс і па завяршэнні элемент НКС набывае статус гісторыка-культурнай каштоўнасці. Тым не менш інвентар НКС – гэта не проста спіс элементаў з кароткім апісаннем. Ён утрымлівае ключавыя аспекты для вывучэння і разумення элементаў культуры – сацыяльна-эканамічны, культурны і прасторавы кантэксты, дзе жывуць носьбіты спадчыны. Інвентар НКС уключае апісанні і характарыстыкі людзей, што вырабляюць, выкарыстоўваюць,

²⁰Жывая спадчына Беларусі. Інвентар нематэрыяльнай культурнай спадчыны [Электронны рэсурс]. URL: <http://living-heritage.by/> (дата звароту: 14.02.2022).

трансфармуюць, перадаюць элементы НКС і прызнаюць іх сваёй спадчынай. Аднак, як паказвае практыка, на наступных этапах сувязь носьбітаў з інвентаром досыць умоўная, яны не могуць наўпрост уплываць на працэсы, якія адбываюцца з гэтай інфармацыяй, акрамя, магчыма, рэгуляцыі доступу да яе, калі інвентар першапачаткова абазначаны па просьбе носьбітаў. Каб забяспечыць пастаянны дыялог паміж экспертамі і носьбітамі НКС, у Фінляндыі, напрыклад, прапануюць выкарыстоўваць форму вікіінвентара, які зроблены на платформе «Вікіпедыя» і з’яўляецца адкрытым рэсурсам. Ён даступны для ўсіх, а найперш для практыкаў НКС, якія могуць самастойна падаваць звесткі пра сваю спадчыну, запоўніўшы нескладаную анкету, карэктываваць іх па патрэбе, а таксама камунікаваць паміж сабой. Вікіінвентар з’яўляецца прамежкавай ступенню на шляху да Нацыянальнага інвентару НКС Фінляндыі, які вядзе Міністэрства культуры і спорту Фінляндыі з дапамогай адпаведных экспертаў²¹. Апошні акумулюе інфармацыю з вікіінвентару праз адпаведную экспертызу і фарміруе ўжо вывераны кантэнт. Ён выкарыстоўваецца ў асноўным для мэт кіравання спадчынай, навуковых даследаванняў, а таксама як рэгістратар даных.

Такім чынам, інвентарызацыя і дакументаванне – важныя этапы ў захаванні НКС, абумоўленыя арт. 12–15 Канвенцыі 2003 г. Але не менш значнай з’яўляецца яго сацыяльная адаптацыя і выкарыстанне. Напрыклад, інвентар НКС Беларусі даволі паспяхова выконвае ролю адукацыйнага і навуковага рэсурсу, аднак як сацыяльная і дыялогавая платформа для ўсіх зацікаўленых у працэсе аховы НКС ён патрабуе ўдасканалення і, магчыма, рэваларызацыі.

На практычным узроўні працэс імплементацыі Канвенцыі 2003 г. закранае розныя сферы, у тым ліку забеспячэнне жыццядзейнасці элементаў НКС і іх перадачу, а таксама прадукцыйнае магчымых рызык і пагроз. Сярод апошніх вызначаюцца выклікі глабальнага парадку (урбанізацыя традыцыйных лакацый, міграцыя моладзі, змена грамадскіх прыярытэтаў і інш.) або суб’ектыўныя фактары, абумоўленыя некарэктнай палітыкай аховы, такія як фалькларызацыя элементаў НКС (навязванне сцэнічных форм фальклору, адарванасць ад рэальнага кантэксту, спроба палепшыць, падправіць існуючыя формы НКС), няўстойлівы турызм, які парушае правы носьбітаў НКС, этычныя нормы і ўсталяваныя межы доступу, эксплуатацыя носьбітаў без іх згоды, звышкамерцыялізацыя традыцыйных ведаў і практык і несправядлівае размеркаванне даходаў і інш. Усё гэта можа прывесці да страты элементаў НКС ці змянення іх каштоўнасцей характарыстык.

У Рэспубліцы Беларусь прамыя заканадаўчыя нормы, якія б абаранялі інтэлектуальныя правы носьбітаў НКС, у тым ліку датычных да іх супольнасцей і груп, пакуль не распрацаваны. Тым не менш нават у рамках існуючага заканадаўства такія магчымасці існуюць. Закон Рэспублікі Беларусь ад 17 ліпеня 2002 г. №127-3 «Аб геаграфічных указаннях»²² мог бы стаць эфектыўным інструментам для рэгістрацыі калектыўнага права супольнасцей ці груп, веды і практыкі якіх звязаны з канкрэтнай геаграфічнай назвай (напрыклад, «Бортны мёд Лельчыцкага раёна» ці «Маладзечанская школа выцінанкі» і інш.). Прававая ахова геаграфічнага ўказання (згодна з арт. 2.1 гэтага закона) ажыццяўляецца на падставе яго рэгістрацыі ў Нацыянальным цэнтры інтэлектуальнай уласнасці, а правы карыстання ім могуць быць дэлегіраваны любой фізічнай ці юрыдычнай асобе ці аб’яднанню асоб (арт. 2.2). Для рамеснікаў і аб’яднанняў рамеснікаў існуюць таксама магчымасці запатэнтаваць свае прадукты ці вытворныя ад іх у рамках Закона Рэспублікі Беларусь ад 17 мая 2011 г. № 262-3 «Аб аўтарскім праве і сумежных правах»²³. Найлепшым варыянтам для НКС, аднак, была б спецыяльная сертыфікацыя носьбітаў НКС і вынікаў іх творчасці праз рэгістрацыю ў адпаведнай базе даных, як, напрыклад, гэта зроблена ў Літве²⁴, дзе з 2007 г. дзейнічае закон аб прадуктах нацыянальнай спадчыны [3].

Захаванню НКС спрыяюць такія разнастайныя ініцыятывы па яе папулярызацыі і распаўсюджванню, як дакументальны серыял «Жывая культура» на беларускім тэлебачанні, што ў дасведчанай манеры распаўядае пра элементы НКС, узятыя пад ахову. Аднак большым эфектам валодаюць розныя партысіпацыйныя праекты накшталт рэспубліканскага фестывалю «Берагіня», фальклорна-этнаграфічнага летніка «Пятровіца» у Любанскім раёне Мінскай вобласці ці конкурса народных танцаў «Мяцеліца», у якім удзельнічаюць разнастайныя клубы і аб’яднанні традыцыйнага танцавальнага мастацтва з усёй Беларусі.

²¹Wiki-inventory for living heritage [Electronic resource]. URL: <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/> (date of access: 10.02.2022).

²²Закон Республики Беларусь от 17 июля 2002 года №127-3 «О географических указаниях» // База данных. Законодательство стран СНГ [Электронный ресурс]. URL: https://base.spininform.ru/show_doc.fwx?rgn=8086 (дата обращения: 10.02.2022).

²³Закон Республики Беларусь от 17 мая 2011 г. № 262-3 «Об авторском праве и смежных правах» // Kodeksy-by [Электронный ресурс]. URL: https://kodeksy-by.com/zakon_rb_ob_avtorskom_prave_i_smeznyh_pravah.htm (дата обращения: 10.02.2022).

²⁴Tautinis paveldas [Elektroninis šaltinis]. URL: <https://www.tautinispaveldas.lt> (prisijungimo data: 10.02.2022).

Заклучэнне

Нематэрыяльная спадчына па сваёй прыродзе не з’яўляецца статычнай з’явай, а азначае працэс і развіццё, пастаяннае аднаўленне і перадачу ад пакалення да пакалення. У гэтым сэнсе яна надзвычай уразлівая ў парадыхме часу і прасторы. Жыццядзейнасць НКС, як аснова для захавання, залежыць ад яе носьбітаў і практыкаў, ад іх матывацыі і каштоўнасных прыярытэтаў, ад жадання падтрымліваць пераемнасць і перадаваць у спадчыну.

Рэспубліка Беларусь як дзяржава – удзельніца Канвенцыі 2003 г. робіць канкрэтныя крокі па яе імплементацыі, распаўсюджванню ведаў пра НКС. Ідэнтыфікацыя і інвентарызацыя НКС, фарміраванне адпаведнай палітыкі аховы, умацаванне інстытуцыянальных рамак і нарошчванне актыўнага грамадскага патэнцыялу, а таксама развіццё міжнародных адносін прывялі да пэўных станоўчых вынікаў, абазначылі выразную тэндэнцыю падтрымкі як з боку носьбітаў і практыкаў НКС, так і ў больш шырокай перспектыве.

Сёння Беларусь у ахоўных спісах ЮНЕСКА прадстаўлена чатырма элементамі НКС, яшчэ два знаходзяцца ў працэсе разгляду Камітэтам. Працягвае развівацца нацыянальная база даных НКС, якая фарміруецца на падставе лакальных і рэгіянальных ініцыятыў.

Аднак сам працэс захавання ва ўмовах сучасных трансфармацый і ўрбанізацыі штодзённага жыцця не можа абাপірацца толькі на волю і ініцыятыву даччыных да НКС супольнасцей, груп ці асобных людзей. Каб быць эфектыўным, ён патрабуе падтрымкі з боку дзяржавы, розных інстытуцый, няўрадавых арганізацый – больш шырокага грамадскага ўдзелу, супрацоўніцтва і ўзаемадзеяння паміж усімі зацікаўленымі (ад мясцовых суполак і груп уплыву да цэнтраў рамёстваў, дамоў культуры, урада і муніцыпалітэтаў). Варта больш шырока падтрымліваць дзейнасць і развіццё грамадскіх ініцыятыў па ахове НКС знізу ўверх, з улікам інтарэсаў саміх носьбітаў і практыкаў традыцыйнай культуры, забяспечваючы таксама падтрымку новых крэатыўных праектаў на аснове НКС.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Blake J. *Developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible cultural heritage: elements for consideration*. Paris: UNESCO; 2001. 102 p.
2. Bonell FE, Cartaà MC. Inventaris de PCI. L’aplicació de la Convenció de la UNESCO. *Revista d’etnologia de Catalunya*. 2014;39:41–56.
3. Pareigienė L, Ribašauskienė E. Protection of traditional handicrafts: the Lithuanian case. *Research for Rural Development*. 2018;2:238–244.
4. Smeets R. *La notion d’«élément» dans la rédaction de la Convention 2003 et de ses Directives opérationnelles*. Paris: UNESCO; 2012. 56 p.
5. Thurley S. Into the future. *English Heritage – the First 21 Years*. 2005;49:26–27.
6. Шашкевіч АБ, Боганева АМ, Валодзіна ТІ, Варфаламеева ТБ, Кухаронак ТІ, Лабачэўская ВА і інш. *Ідэнтыфікацыя і інвентарызацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі. Практычнае кіраўніцтва*. Мінск: Інстытут культуры Беларусі; 2013. 164 с.

References

1. Blake J. *Developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible cultural heritage: elements for consideration*. Paris: UNESCO; 2001. 102 p.
2. Bonell FE, Cartaà MC. Inventaris de PCI. L’aplicació de la Convenció de la UNESCO. *Revista d’etnologia de Catalunya*. 2014;39:41–56.
3. Pareigienė L, Ribašauskienė E. Protection of traditional handicrafts: the Lithuanian case. *Research for Rural Development*. 2018;2:238–244.
4. Smeets R. *La notion d’«élément» dans la rédaction de la Convention 2003 et de ses Directives opérationnelles*. Paris: UNESCO; 2012. 56 p.
5. Thurley S. Into the future. *English Heritage – the First 21 Years*. 2005;49:26–27.
6. Stashkevich AB, Boganeva AM, Valodzina TI, Varfalameeva TB, Kuharonak TI, Labachjewskaia VA, et al. *Identyfikacyja i inventoryzacyja nematjeryjal’naj kul’turnaj spadchyny Belarusi. Praktychnae kirawnictva* [Identification and inventorying of intangible cultural heritage of Belarus. Practical guide]. Minsk: Instytut kul’туры Belarusi; 2013. 164 p. Belarusian.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 09.07.2022.

Received by editorial board 09.07.2022.

КОНВЕРГЕНЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ

В. А. КАРПИЕВИЧ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный технологический университет,
ул. Свердлова, 13а, 220006, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются проблемы конвергенции культурных индустрий, возникшие из-за развития современных мультимедиа в начале XXI в. Проблема конвергенции широко обсуждается специалистами в области культуры. На данном этапе конвергенция культуры изучается в рамках медиаконвергенции. Отмечается, что многие исследователи в контексте проблемы конвергенции культуры рассматривают данное явление как трансмедийное повествование. Доказывается, что в современных культурных индустриях процесс их конвергенции происходит благодаря развитию технологий.

Ключевые слова: культура; конвергенция; культурные индустрии; трансмедийное повествование; мультимедиа; гибридизация.

CONVERGENCE OF CULTURAL INDUSTRIES

V. A. KARPIEVICH^a

^aBelarusian State Technological University, 13a Sviardlova Street, Minsk 220006, Belarus

The problems of convergence of cultural industries are considered in connection with the development of modern multimedia at the beginning of the 21st century. The problem of convergence is widely discussed by specialists in the field of culture. But in the modern context, the convergence of culture is considered in the context of media convergence. It is shown that many researchers also consider such a phenomenon as transmedia narration within the framework of the problem of cultural convergence. It is proved that in modern cultural industries there is also a process of convergence of cultural industries. This is due to the development of modern technologies.

Keywords: culture; convergence; cultural industries; transmedia storytelling; multimedia; hybridisation.

Введение

Культура представляет собой весьма интересный феномен – она постоянно находится в движении, ей свойственны бесконечные изменения. За тысячелетия существования человеческой цивилизации культура подвергалась воздействию таких явлений, как трансформация, диффузия, ассимиляция, аккультурация, коммерциализация и др. Все это составляло основу для многочисленных исследований в области культуры. Во второй половине XX в. стал активно изучаться процесс коммерциализации культуры, что породило дискуссию о формировании культурных и креативных индустрий. В начале XXI в. в поле исследователей культуры попали конвергенция культуры и трансмедийность, в рамках

Образец цитирования:

Карпиевич ВА. Конвергенция культурных индустрий. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:63–69.

For citation:

Karpiievich VA. Convergence of cultural industries. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:63–69. Russian.

Автор:

Виктор Александрович Карпиевич – кандидат исторических наук, доцент; доцент кафедры философии и права факультета технологии органических веществ.

Author:

Viktar A. Karpiievich, PhD (history), docent; associate professor at the department of philosophy and law, faculty of organic substances technology.
karpiievich68@yandex.by
<https://orcid.org/0000-0002-6198-618X>

которой рассматривается явление, получившее в англоязычной литературе название «трансмедийное повествование» (*transmedia storytelling*).

Конвергенция затронула сферу культурного производства, создала условия для появления новых культурных продуктов. В результате слияния различных элементов культуры, особенно в сфере мультимедиа, современные потребители такого продукта могут получить широкий спектр культурных единиц. Причем возникновение новой идеи находит быстрое воплощение и благодаря трансмедийности распространяется в различных видах культурных индустрий.

Теоретические основы исследования

Понятие «конвергенция» не новое в науке. Оно использовалось не только в естественно-научном знании, но и в гуманитарном. Здесь стоит обратить внимание на труды известного советского философа и культуролога М. М. Бахтина. Работая над своей диалогической концепцией, он указывал на конвергенцию смыслов: «Два высказывания, отдаленные друг от друга и во времени, и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция (хотя бы частичная общность темы, точки зрения и т. п.)» [1, с. 321]. В данном случае автор указывал на сближение смысла текстов.

По мнению российского исследователя М. П. Меняевой, конвергенция культур – процесс «взаимопроникновения разных культур, который предполагает избирательное заимствование и усвоение того, в чем существует необходимость, что способствует взаимообогащению и плодотворному развитию, а также позволяет адаптироваться к изменяющимся условиям окружающей среды, тем самым достичь состояния устойчивости и равновесия» [2, с. 92]. При этом наряду с позитивной конвергенцией может возникать и негативная, когда в результате конвергенции усиливаются те элементы культуры, которые могут играть деструктивную роль.

Также М. П. Меняева утверждала, что «процесс конвергенции осуществим только на основе взаимного согласия, поэтому единство возникает естественным, а не искусственным путем, в нем разнообразие не погашается, а гармонично соединяется» [2, с. 93]. Автор указывала на процессы глобализации, критиковала развитие современных технологий, в том числе связанных с использованием интернета. Последствия глобализации культуры становятся «источником разногласия и разрушения гармонического единства и целостности» [2, с. 95]. М. П. Меняева сделала вывод, что в качестве способа выхода из этого кризиса «можно рассматривать процесс конвергенции, означающий сближение на основе толерантного диалога и взаимного согласия, что способствует достижению гармонического единства» [2, с. 95].

Не менее интересной является концепция американского профессора Э. Г. Бормана, получившая название «теория символической конвергенции». Впервые она была высказана в 1972 г. По мнению этого автора, общие фантазии внутри одной группы способны сплотить ее, создать общую социальную реальность. Подробнее профессор развил эту концепцию в своих трудах через 10 лет. Теория символической конвергенции Э. Г. Бормана демонстрирует, что члены группы разделяют фантазии как часть построения сплоченных отношений. Тема фэнтези – это сообщение, способное драматизировать характер события в групповой среде, вовлеченной в коммуникацию [3].

Еще в начале XXI в. к культурной конвергенции в русскоязычной научной литературе относились осторожно. Московский профессор О. Н. Астафьева отмечала, что проблема взаимодействия культур по модели конвергенции дискуссионная. По ее мнению, сегодня преобладает именно технологический контекст употребления термина «конвергенция». В данном случае речь идет в основном «либо о перемещении центра тяжести услуг телефонии из традиционных телефонных сетей в сотовые, либо о процессах бизнес-конвергенции, либо о создании единой мультисервисной сети» [4, с. 105]. А так как культура представляет собой «целостность, сложную систему артефактов, ценностей, смыслов, символов» [4, с. 105], то, по мнению О. Н. Астафьевой, по отношению к культуре термин «конвергенция» должен употребляться избирательно. Интересным является общий вывод о том, что «взаимодействие культур в современном мире» (в описанных автором моделях гибридизации и конвергенции) является «определенной реакцией на глобализацию» [4, с. 106]. Но многие вопросы, касающиеся конвергенции культуры в современную эпоху, О. Н. Астафьевой не рассмотрены и не оценены.

В начале XXI в. волна массовой цифровизации обусловила активное применение конвергенции в ключевых трансформации медиаиндустрий. Норвежские исследователи А. Фагерйорд и Т. Сторсул ввели новое понятие «медиаконвергенция», расширив тем самым смысл конвергенции средств массовой коммуникации. Они продемонстрировали шесть интерпретаций медиаконвергенции, каждая из которых может рассматриваться как ее особый аспект. А. Фагерйорд и Т. Сторсул выделили следующие аспекты медиаконвергенции: конвергенция сетей, терминалов, услуг, рынков, жанров и форм регулирования [5, с. 16–17].

Испанские исследователи Р. Салаверрия, Ж. А. Гарсия-Авилес и П. Машип обратили внимание на то, что слово «конвергенция» многозначно, так как может иметь большое количество некоторых аспектов: сотрудничество, сосуществование, координация, слияние, поглощение. Авторы также указывали на

ряд трудностей, связанных с рассматриваемым понятием. Конвергенция представляет собой сложное явление из-за глубины тех последствий, которые она создает для технологической, деловой и профессиональной областей. Конвергенции свойственна нестабильность, ведь это процесс, происходящий в течение определенного времени. По мнению исследователей, еще одной проблемой толкования конвергенции является ее близость с другими процессами. Процессы конвергенции в средствах массовой информации были усилены, ускорены и умножены влиянием цифровых технологий [6, р. 29].

Исследуя медиаконвергенцию, большинство авторов ограничиваются конвергенцией современных СМИ. Следует отметить, что наряду с этим изменяется и потребитель медиаконтента. Австрийский художник, режиссер и теоретик искусства П. Вайбель обращал внимание на этот фактор, подчеркивая, что «будущее “креативной индустрии” за освобожденными потребителями и пользователями. Искусство также станет демократизированной, ориентированной на пользователя системой инноваций» [7, с. 160].

Большой вклад в теорию культурной конвергенции внес американский теоретик медиа и культуролог Г. Дженкинс, который в 2006 г. выпустил книгу «Конвергентная культура: где сталкиваются старые и новые медиа». Работа Г. Дженкинса получила известность и, как многие другие его исследования, широко цитируется. На русском языке книга вышла только в 2019 г., но из-за ограниченности тиража оказалась недоступной для широкого круга читателей.

Г. Дженкинс под конвергенцией подразумевал «поток контента между несколькими медиаплатформами, сотрудничество между несколькими медиаотраслями и мигрирующее поведение медиааудитории, которая пойдет почти куда угодно, чтобы найти тот развлекательный опыт, который им нужен»¹ [8, р. 2]. По его мнению, конвергенция представляет собой «культурный сдвиг, поскольку потребителям предлагается искать новую информацию и устанавливать связи между разрозненным медиаконтентом» [8, р. 3]. Г. Дженкинс утверждал, что конвергенция не происходит с помощью мультимедийных устройств, она возникает в мозгу отдельных потребителей, чему содействуют их социальные взаимодействия с другими потребителями. В своей рецензии к русскому изданию «Конвергентная культура» российский исследователь Н. Б. Афанасов заметил, что Г. Дженкинс делал упор на интересы потребителей: «...самым “реальным” для Дженкинса оказываются не техника, интересы корпораций или политиков, а интересы самих потребителей культуры» [9, с. 257]. Таким образом, культурная конвергенция – это сдвиг в логике, по которой действует культура, с упором на поток контента по медиаканалам.

На некоторые аспекты культуры конвергенции обратила внимание бразильский исследователь М. М. Фрейре. Вслед за Г. Дженкинсом она отмечала, что понимание культуры конвергенции подразумевает использование взаимосвязи между тремя интегрированными конструкциями – конвергенцией средств коммуникации, культурой участия и коллективным разумом [10, р. 4].

Первый конструкт (конвергенция средств коммуникации) создает культурный сдвиг для потребителей, когда они ищут информацию и устанавливают связи между разрозненным медиаконтентом. Второй конструкт (культура участия) предполагает представление производителей и потребителей медиа как участников, взаимодействующих друг с другом в соответствии с правилами, которые они не до конца понимают. Третий конструкт (сотрудничество, связанное с обменом ресурсами и способностями) становится альтернативным источником власти СМИ и способом построения коллективного разума. М. М. Фрейре сделала вывод, что «конвергентная культура рассматривает нелинейный мир, в котором любые история, повествование, звук, знак, образ и отношение разворачиваются через большое количество медиаканалов» [10, р. 4].

Свою точку зрения на проблему конвергенции культуры высказал английский исследователь Д. Хезмондалш в книге «Культурные индустрии». Исследуя состояние культурных индустрий с 1980-х гг., автор проанализировал споры, которые развернулись вокруг развития современных технологий в культуре, и уделил внимание культурной политике и влиянию различных факторов на культуру. Д. Хезмондалш, исследуя трансформации в культурных индустриях, связывал их с длительными политическим, экономическим и культурным контекстами. При этом автор не оставлял без внимания такое явление в культуре, как конвергенция. Процесс конвергенции Д. Хезмондалш связывал с дигитализацией, т. е. использованием цифровых систем хранения и передачи данных, и пришел к выводу, что телекоммуникации, компьютеры и медиа конвергируют [11, с. 109]. Анализируя культурную политику в ряде стран, Д. Хезмондалш обратил внимание на американский Акт о телекоммуникациях 1996 г., консолидировавший восприятие грядущей конвергенции [11, с. 183]. Таким образом, автор говорил, что данный процесс будет происходить в будущем, так как в конвергенции заинтересованы крупнейшие компании. Об этом он писал, рассматривая волны маркетизации в политике в отношении культурных индустрий. Ключевым компонентом четвертой волны маркетизации стала возросшая роль международных организаций, чья политика

¹Здесь и далее перевод наш. – В. К.

была направлена на конвергенцию ради маркетинга [11, с. 183–184]. В целом Д. Хезмондалш говорил следующее: «Конвергенция – идея, предполагающая, что телекоммуникации, компьютеры и медиа все больше сливаются друг с другом» [11, с. 423].

Для настоящего исследования более важными являются те мысли автора, которые были высказаны в отношении возможной конвергенции культурных индустрий. Но здесь речь идет не о конвергенции внутри культурных индустрий, а о конвергенции самих культурных индустрий, телекоммуникаций и компьютеров. Причем этот процесс Д. Хезмондалш обозначал как противоречивый [11, с. 25]. Критически относясь к идее конвергенции, он выделял только «два реальных претендента на роль основания действительно всеобщей конвергенции медиатехнологий – интернет и цифровое телевидение» [11, с. 357]. При этом упор делал на последнее, так как у интернета есть слабая сторона – зависимость от развития и загрузки пропускной полосы. Но в общем итоге Д. Хезмондалш сдержанно относился к ожиданиям конвергенции, утверждая, что «до действительной конвергенции культурных форм и коммуникационных систем еще очень далеко» [11, с. 412].

Таким образом, говоря о конвергенции культурных индустрий, Д. Хезмондалш имел в виду внешнюю сторону данного процесса, слияние самих индустрий с медиатехнологиями. Сейчас возникает вопрос: «Может ли существовать внутренняя конвергенция культурных индустрий, при которой различные виды культурных индустрий могут сливаться воедино?» В дальнейшем автор настоящей статьи будет использовать понятие «конвергенция культурных индустрий» именно в таком смысле.

Для того чтобы прояснить смысл вышеуказанного процесса, следует отделить этот термин от популярного в современной литературе понятия «трансмедийное повествование», которое было введено Г. Дженкинсом в 2003 г. в опубликованной на сайте журнала *MIT Technology Review* статье [12]. Через несколько лет он развил свою теорию в книге «Конвергентная культура: где сталкиваются старые и новые медиа». Согласно Г. Дженкинсу, трансмедийное повествование относится к «новой эстетике, возникшей в ответ на конвергенцию медиа, которая предъявляет новые требования к потребителям и зависит от активного участия сообществ знаний» [8, р. 20–21]. Г. Дженкинс пояснял смысл трансмедийного повествования как историй, «которые разворачиваются на нескольких медиаплатформах, причем каждое средство вносит свой вклад в наше понимание мира» [8, р. 293].

Впоследствии Г. Дженкинс уточнял смысл данного понятия. Для него трансмедийное повествование представляет собой процесс, в котором «неотъемлемые элементы художественного произведения систематически распределяются по нескольким каналам доставки в целях создания единого и скоординированного развлекательного опыта» [13]. И в идеале получается, что каждое средство вносит свой уникальный вклад в развитие истории [13].

В последующих публикациях Г. Дженкинс подтверждал свои предыдущие тезисы о значении трансмедийного повествования в современной медиакультуре. Таким образом, трансмедийное повествование является результатом процесса конвергенции, посредством которого разбросанные вымышленные элементы систематически передаются через несколько каналов доставки медиа. Это трансмедийное повествование имеет свой заверченный смысл, а значит, нет необходимости в том, чтобы возвращаться к оригинальному замыслу для лучшего понимания контекста [14]. Это видно на примере известной медиафраншизы Дж. Лукаса «Звездные войны». Она включает в себя 11 художественных фильмов, а также анимационные сериалы, книги, комиксы, видеоигры, игрушки, косплеи и т. д. Для того чтобы играть в видеоигры, созданные и продолжающие выходить по мотивам фильма, не обязательно просматривать всю сагу. При желании можно прочитать книги либо посмотреть анимационные сериалы. То же самое делают с другими, не менее известными и популярными медиапродуктами.

Таким образом, трансмедийное повествование объясняет, как можно воплотить в жизнь одну и ту же историю с помощью различных видов культурных индустрий, оно использует разные и рассредоточенные медиаплатформы, чтобы рассказать серию взаимосвязанных историй, каждая из которых также может быть автономной [15, р. 301].

Но автора настоящей статьи в большей степени интересуют другие возможности конвергенции культуры, в частности то, как происходит конвергенция внутри культурных индустрий. В последние десятилетия наблюдается тенденция к тому, что при создании культурного продукта производители стали совмещать в нем несколько разных видов таких индустрий. Нельзя сказать, что этот процесс начался в современную эпоху. С развитием кинематографа и ростом его популярности в мире происходит соединение киноиндустрии с музыкальной индустрией. Особенно хорошо это было видно на примере индийского кино, которое гармонично включало в себя передачу текста как в диалогах, так и в музыке и танцах. Кроме того, для большего зрелища разрабатывались специальные костюмы. Такой процесс происходил в Голливуде при съемках музыкальных фильмов. Можно вспомнить мелодрамы «Вестсайдская история» и «Кабаре», снятые по одноименным бродвейским мюзиклам. В Советском Союзе также были сняты множество фильмов, которые теперь нельзя представить без музыкального сопровождения

(например, «Карнавальная ночь», «31 июня», «Женщина, которая поет», «Карнавал», «Берегите женщин», а также «Принцесса цирка», «Летучая мышь», «Веселая вдова», снятые по мотивам оперетт, и др.). С развитием технологий возможности для конвергенции культурных индустрий возросли. Так, в фантастическом боевике Л. Бессона «Пятый элемент» наряду с киносюжетом сочетались музыкальные произведения, включая оперную арию. Для съемок фильма были разработаны около 900 костюмов, а также применялись компьютерные технологии и спецэффекты.

Конвергенция проявилась и в зрелищных индустриях. Многие современные режиссеры используют в своих произведениях постановку, музыку, хореографию, компьютерные спецэффекты. Автор настоящей статьи к элементам конвергенции относит такое явление, как симультанность, которая используется в некоторых видах искусств.

В XXI в. развитие мультимедийных технологий обусловило появление спроса на создание видеоигр. Именно они стали ядром конвергенции культурных индустрий. Первоначально видеоигры были результатом трансмедийного повествования. Так, по мотивам популярных фильмов или книг стали выходить и видеоигры. Здесь можно назвать уже ранее упомянутые «Звездные войны» и такие фильмы и сериалы, как «Человек-паук», «Железный человек», «Матрица», «Игра престолов», «Властелин колец», «Пираты Карибского моря», «Ведьмак» и т. д. Наряду с передачей текста с помощью различных вполне самостоятельных медиаплатформ появились продукты, в которых соединялись разные виды культурных индустрий. Процесс конвергенции этих индустрий стал очевидным.

Под конвергенцией культурных индустрий автор настоящей статьи понимает процесс слияния нескольких видов культурных индустрий на базе основной индустрии, в результате чего качественно усиливается базовый культурный продукт. Именно благодаря развитию современных мультимедийных технологий такой базовой культурной индустрией стали видеоигры.

Современная видеоигра перестала быть просто игрой с сюжетом. По сути, она превратилась в целый культурный комплекс. Геймеры сейчас получают не просто игровую программу с заданными вариантами хода событий, а иной продукт, насыщенный разнообразной информацией. Большинство современных игр содержат связанное единым повествованием действие, которое разворачивается в игровом пространстве. Оно представляет собой анимационный сериал. К видеоигре, как и к фильмам, пишутся саундтреки, являющиеся завершенным музыкальным произведением. Для персонажей создаются костюмы, которые могут соперничать с разработками известных домов моды. В некоторые игры может быть встроена реклама.

Идея слияния видеоигр с другими культурными продуктами возникла еще в 1990-х гг. Так, при создании истории оригинальной версии игры *StarCraft*, которая была разработана в 1998 г. американской компанией *Blizzard Entertainment*, уже применялись вставки из видеороликов и музыка. В следующей части этой игры (*StarCraft II*) использовалось максимальное количество возможностей для превращения видеоигры в нечто большее. *StarCraft II* не является первой игрой, в которой произошла гармоничная конвергенция различных культурных продуктов. Следует назвать такие известные игры, как *World of Warcraft* и *Dragon Age: Origins*. В настоящей работе рассматриваются две игры, в которых процесс слияния культурных индустрий оказался наиболее впечатляющим.

Игра *StarCraft II*, вышедшая в 2010 г., дополнялась еще двумя частями и финальной версией. Она стала не просто интересной игрой, а сагой о трех расах, населявших созданную авторами вселенную. *StarCraft II* разделена на пролог (3 миссии), основную сюжетную кампанию (19 миссий) и эпилог (3 миссии). Все они сопровождаются видеофрагментами или кинематографическими интерлюдиями, которые повествуют об основных событиях истории, что является своеобразным анимационным фильмом в игре. Д. Дьюк, Г. Стаффорд, Н. Акри и Р. Брауэр написали саундтрек к данной игре. Всего в ней присутствуют 14 композиций. Оркестровая музыка была исполнена и записана 78 участниками симфонического и оперного оркестров Сан-Франциско, объединившихся в музыкальный коллектив «Симфонический оркестр Скайуокера» под управлением Э. Нуна, а произведения в стиле кантри и блюз на терранском языке были исполнены участниками группы П. Гэбриэла и другими исполнителями.

Не меньший интерес вызывает игра *Final Fantasy XV*, созданная японской компанией *Square Enix* и вышедшая в 2016 г. В настоящее время она является одним из самых популярных и продаваемых продуктов из всей серии игр *Final Fantasy*. Ее прохождение рассчитано примерно на 30 ч игрового времени. Кроме того, в игру динамично включены анимационные ролики, которые поясняют ход событий. Общая продолжительность аниме составляет более 2,5 ч. Главный герой игры – Ноктис Люцис Келум, наследный принц королевства Люцис. Он и трое его друзей отправляются в опасное приключение. Для придания красочности игре был разработан интересный дизайн одежды для ее персонажей. Весь процесс игры и анимации сопровождается музыкальными композициями, написанными

в основном японским композитором и пианистом Еко Симомура. Самые известные музыкальные композиции игры (*Apocalypsis Noctis*, *Apocalypsis Aquarius*, *Somnus*, *Omnis Lacrima*, *Horror in the night*, *Insomnia* и др.) были записаны при участии оркестра и хора. Общая продолжительность музыкальных композиций составляет почти 1,5 ч.

Особо выделяется жанр компьютерных игр, получивший название «визуальный роман» или «визуальная новелла». Это подвид текстового квеста, в котором при помощи вывода на экран текста демонстрируется история. По сути, в такой игре происходит слияние видеоигры с музыкой и электронной книгой. Часто игра дополняется вставками полноценных видеороликов. Примером данного типа является японская видеоигра *Fate: stay night*, выпущенная компанией *Type-Moon* в 2004 г.

Хотя базой для процесса конвергенции в основном являются видеоигры, наблюдается этот процесс и в рамках других культурных индустрий. Это стало возможно из-за развития современных мультимедийных технологий, в особенности виртуальной реальности. В настоящее время благодаря конвергенции различных культурных индустрий можно смотреть фильмы совсем иного формата, проводить виртуальные экскурсии по музеям и выставочным залам, посещать замки и другие архитектурные шедевры. Потенциал для дальнейшего развития и конвергенции различных видов культурных индустрий сохраняется, так как возможности совершенствования мультимедиа еще не исчерпаны.

Но взгляд на слияние культурных индустрий остается неоднозначным. Некоторые исследователи говорят о гибридизации художественных и технологических объектов, считая, что компьютерные игры «являются техно-художественными гибридами, в которых технологическая основа служит не только инструментом создания художественного продукта» [16, с. 55].

По мнению автора настоящей статьи, более точно на особенности культурной гибридизации обратила внимание Э. А. Усовская. Она писала, что это многосоставное действие, при котором части одного культурного явления соединяются с частями другого явления. И в результате такого соединения «рождается конфигурация, сохраняющая изначальный культурный комплекс в соединении с другими» [17, с. 49].

Здесь важно, что гибридный продукт все-таки сохраняет часть свойств, полученных из других культурных продуктов. Значит, в гибридном культурном продукте можно коррелировать те или иные свойства различных явлений, а иногда даже и использовать что-то по отдельности. Но видеоигры, о которых рассказывалось выше, несмотря на соединение с другими культурными продуктами, остаются видеоиграми. И использовать их можно только как видеоигру. Конечно, допускается смотреть видеосюжеты как анимационный сериал или просто слушать его музыкальные произведения, но тогда их общий смысл теряется. Фильм остается фильмом, и его можно использовать только в таком качестве, даже если это 3D-кино. А под характеристику техно-художественного гибрида попадает 5D- и 7D-кино. Здесь картину погружения в реальность сюжета дополняют различные спецэффекты – движущаяся платформа, запахи, прикосновения, дуновения, брызги воды и др. При этом данные спецэффекты могут существовать и использоваться сами по себе либо менять свою конфигурацию. Современные видеоигры также при определенных условиях превращаются в техно-художественные гибриды. Примером может быть игра *StarCraft II*, когда она очень быстро стала крупнейшей киберспортивной игрой в мире.

Заключение

Конвергенция культурных индустрий является значимым явлением. Благодаря слиянию различных видов культуры и взаимодействию современных мультимедиа получается новый культурный продукт. В большей степени такая конвергенция происходит на базе видеоигр, которые становятся сейчас большим, чем просто компьютерная игра, т. е. мультимедийной видеоигрой, органически сочетающей в себе различные виды культурных индустрий – аниме, музыку, электронные игры и др. Процесс развития таких индустрий не может считаться законченным, и поэтому существует потенциальная возможность для дальнейшей их конвергенции.

Библиографические ссылки

1. Бахтин ММ. *Эстетика словесного творчества*. Бочаров СГ, составитель. Москва: Искусство; 1986. 445 с.
2. Меняева МП. Перспективы развития согласия в современной культуре. *Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология*. 2011;22:91–95.
3. Bormann EG. The symbolic convergence theory of communication: applications and implications for teachers and consultants. *Journal of Applied Communication Research*. 1982;10(1):50–61.
4. Астафьева ОН. Взаимодействие культур: динамика моделей и смыслов. В: Резник МЮ, Тлостанова МВ, редакторы. *Вопросы социальной теории. Том 6. Человек между мирами (онтологические, эпистемологические, социокультурные и психологические проблемы пограничья)*. Москва: Издательство Независимого института гражданского общества; 2012. с. 97–107.

5. Качкаева АГ, Кирия ИВ, Коломеец КГ, Лосева НГ, Силантьева ОМ, Телень ЛО и др. *Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные*. Качкаева АГ, редактор. Москва: Аспект пресс; 2010. 200 с.
6. Salaverria R, Garcia-Avilés JA, Masip P. Media convergence. In: Siaperia E, Veglis A, editors. *The handbook of global online journalism*. Malden: Wiley-Blackwell; 2012. p. 21–38.
7. Вайбель П. Медиаискусство: от симуляции к стимуляции. Бандуровский К, переводчик. *Логос*. 2015;25(4):135–162.
8. Jenkins H. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press; 2006. 308 p.
9. Афанасов НБ. Генри Дженкинс и фанфик по теории медиа. *Галактика медиа: журнал медиа исследований*. 2019;1(3): 250–263. DOI: 10.24411/2658-7734-2019-10033.
10. Freire MM. Transmedia storytelling: from convergence to transliteracy. *Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. 2020;36(3):1–22. DOI: 10.1590/1678-460X2020360309.
11. Хезмондалш Д. *Культурные индустрии*. Кушнарева И, переводчик. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики; 2018. 456 с.
12. Jenkins H. Transmedia storytelling. *MIT Technology Review* [Internet]. 2003 [cited 2022 February 28]. Available from: http://www.technologyreview.com/printer_friendly_article.aspx?id=13052.
13. Jenkins H. Transmedia storytelling. Confessions of an Aca-fan. *The Official Weblog of Henry Jenkins* [Internet]. 2007 [cited 2022 February 28]. Available from: http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
14. Jenkins H. Transmedia 202: Further reflections. Confessions of an Aca-Fan. *The official blog of Henry Jenkins* [Internet]. 2011 [cited 2022 February 28]. Available from: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.
15. Gordon I, Lim Sunsun. Introduction to the special issue «cultural industries and transmedia in a time of convergence: modes of engagement and participation». *The Information Society*. 2016;32(5):301–305.
16. Галкин ДВ. Компьютерные игры как феномен современной культуры: опыт междисциплинарного исследования. *Гуманитарная информатика*. 2007;3:54–72.
17. Усовская ЭА. Исследования культурной гибридизации в постмодерне. В: Важник СА, редактор. *Актуальные проблемы гуманитарного образования. Материалы VII Международной научно-практической конференции; 22–23 октября 2020 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2020. с. 46–51.

References

1. Bakhtin MM. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Bocharov SG, compiler. Moscow: Iskusstvo; 1986. 445 p. Russian.
2. Menyayeva MP. [Prospects for the development of consent in modern culture]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Kul'turologiya*. 2011;22:91–95. Russian.
3. Bormann EG. The symbolic convergence theory of communication: applications and implications for teachers and consultants. *Journal of Applied Communication Research*. 1982;10(1):50–61.
4. Astaf'eva ON. [Interaction of cultures: dynamics of models and meanings]. In: Reznik MYu, Tlostanova MV, editors. *Voprosy sotsial'noi teorii. Tom 6. Chelovek mezdu mirami (ontologicheskie, epistemologicheskie, sotsiokul'turnye i psikhologicheskie problemy pogranych'ya)* [Questions of social theory. Volume 6. Man between worlds (ontological, epistemological, socio-cultural and psychological problems of the borderlands)]. Moscow: Izdatel'stvo Nezavisimogo instituta grazhdanskogo obshchestva; 2012. p. 97–107. Russian.
5. Kachkaeva AG, Kiriya IV, Kolomeets KG, Loseva NG, Silant'eva OM, Telen' LO, et al. *Zhurnalistika i konvergentsiya: pochemu i kak traditsionnye SMI prevrashchayutsya v mul'timediiye* [Journalism and convergence: why and how traditional media is turning into multimedia]. Kachkaeva AG, editor. Moscow: Aspekt press; 2010. 200 p. Russian.
6. Salaverria R, Garcia-Avilés JA, Masip P. Media convergence. In: Siaperia E, Veglis A, editors. *The handbook of global online journalism*. Malden: Wiley-Blackwell; 2012. p. 21–38.
7. Vaibel' P. Media art. From simulation to stimulation. Bandurovskii K, translator. *Logos*. 2015;25(4):135–162. Russian.
8. Jenkins H. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press; 2006. 308 p.
9. Afanasov NB. Henry Jenkins and media theory fanfiction. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2019;1(3):250–263. Russian. DOI: 10.24411/2658-7734-2019-10033.
10. Freire MM. Transmedia storytelling: from convergence to transliteracy. *Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. 2020;36(3):1–22. DOI: 10.1590/1678-460X2020360309.
11. Khezmondalsh D. *Kul'turnye industrii* [Cultural industries]. Kushanareva I, translator. Moscow: Publishing house of the Higher School of Economics; 2018. 456 p. Russian.
12. Jenkins H. Transmedia storytelling. *MIT Technology Review* [Internet]. 2003 [cited 2022 February 28]. Available from: http://www.technologyreview.com/printer_friendly_article.aspx?id=13052.
13. Jenkins H. Transmedia storytelling. Confessions of an Aca-fan. *The Official Weblog of Henry Jenkins* [Internet]. 2007 [cited 2022 February 28]. Available from: http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
14. Jenkins H. Transmedia 202: Further reflections. Confessions of an Aca-Fan. *The official blog of Henry Jenkins* [Internet]. 2011 [cited 2022 February 28]. Available from: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.
15. Gordon I, Lim Sunsun. Introduction to the special issue «cultural industries and transmedia in a time of convergence: modes of engagement and participation». *The Information Society*. 2016;32(5):301–305.
16. Galkin DV. Computer games as phenomenon of modern culture: an interdisciplinary study. *Humanitarian informatics*. 2007; 3:54–72. Russian.
17. Usovskaya EA. [Studies of cultural hybridisation in the postmodern]. In: Vazhnik SA, editor. *Aktual'nye problemy humanitarnogo obrazovaniya. Materialy VII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 22–23 oktyabrya 2020 g.; Minsk, Belarus'* [Actual problems of humanitarian education. Materials of the 7th International scientific and practical conference; 2020 October 22–23; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2020. p. 46–51. Russian.

УДК 728.83.012.75(476)

МОТИВ ПОРТИКА В СРЕДОВОМ ОБРАЗЕ УСАДЕБНОГО ДОМА БЕЛАРУСИ

Е. В. МОХОВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются связи архитектурных объемов здания с внешней средой на примере входного портика белорусского усадебного дома. В связи с активным использованием портика в белорусском усадебном строительстве преимущественно в XIX в. показывается генезис данного формообразования, идущий от триумфальных арок Древнего Рима, палладианских строений, фасадов французских отелей. Данная историческая и стилистическая последовательность сказывается в классицистический период развития архитектуры белорусской усадьбы. Порттик, как малая архитектурная форма, сложен по семантике и вариантам использования. Выделяются четыре типологических варианта входных групп в белорусских усадьбах XIX в.

Ключевые слова: портик; усадебное строительство; ландшафт; архитектура; дизайн; искусство; Беларусь.

A PORTICO MOTIF IN THE ENVIRONMENTAL IMAGE OF A MANOR HOUSE IN BELARUS

E. V. MOKHOVA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

In the article the relationship between the building architectural volumes and the external environment is considered in the analysis of a Belarusian manor house entrance portico. Due to active use of the portico in Belarusian manor construction mainly in the 19th century, the genesis of this formation is presented, coming from the triumphal arches of Ancient Rome, Palladian buildings, facades of French hotels. This historical and stylistic sequence is reflected in the classic period of the Belarusian manor architecture development. The portico as a small architectural form is complex in terms of semantics and use cases. The study identified four typological variants of entrance groups in Belarusian estates of the 19th century.

Keywords: portico; manor building; landscape; architecture; design; art; Belarus.

Введение

Усадебные дома Беларуси являются неотъемлемой частью культуры XIV–XIX вв. и опосредованно показывают традиции, мировоззрение и философию ушедшего времени. Согласно списку усадебных домов, составленному автором данной статьи, на белорусских землях с XVI в. до начала XX в. их насчитывалось около 1080. Сегодня 100 домов из этого списка можно считать сохранившимися и примерно столько же разрушенными, небольшое количество находится в стадии реконструкции, а оставшиеся

Образец цитирования:

Мохова ЕВ. Мотив портика в средовом образе усадебного дома Беларуси. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:70–76.

For citation:

Mokhova EV. A portico motif in the environmental image of a manor house in Belarus. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:70–76. Russian.

Автор:

Екатерина Вячеславовна Мохова – преподаватель кафедры искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Ekaterina V. Mokhova, lecturer at the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications.
katrina.mokhova@yandex.ru

полностью уничтожены. При составлении списка усадебных построек были использованы архивные материалы фондов Национального исторического архива Беларуси, архива отдела редкой книги и рукописей Центральной научной библиотеки имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси. Особое значение для настоящей работы имели многотомное издание Р. В. Афтаназы, книги Ч. К. Янковского, А. Н. Кулагина, А. Т. Федорука, Т. В. Габрусь, А. И. Локотко, В. Ф. Морозова, Ю. В. Чантурия, а также других историков архитектуры Беларуси. Исследователи культуры и архитектуры усадебных резиденций, кроме натуральных и визуальных материалов, активно используют иконографические источники в виде рисунков и фотографий в книгах, альбомах, архивах, частных коллекциях. Бесценными материалами для рассматриваемой темы являются акварели Наполеона Орды, фотографии Я. Булгака и Ю. Клоса.

Актуальность исследования определяется необходимостью проведения работ по подготовке к реставрации и восстановлению значимого исторического средового окружения усадебных домов Беларуси, находящихся в данный момент в руинированном состоянии.

Цель статьи – проанализировать входную группу, оформленную в виде портика с колоннами. Порттик является важной малой архитектурной формой, которая представляет собой существенный структурный элемент средового пространства усадебного дома.

Наиболее полную информацию об усадебном и парковом наследии Беларуси в своих работах дали Р. В. Афтаназы и А. Т. Федорук. Авторы писали о развитии усадеб во взаимодействии с жизнью и деятельностью дворянских семей, анализировали формирование и особенности планировочного решения усадеб. Польский исследователь истории замков, дворцов и усадеб Р. В. Афтаназы представил в своей монументальной работе «Резиденции и усадьбы всей бывшей территории Речи Посполитой» наибольшее количество усадебных ансамблей, причем не только сохранившихся, но и утраченных после Первой и Второй мировых войн, а также в результате бесхозяйственности в XX–XXI вв. [1; 2]. А. Т. Федорук в большей степени проанализировал усадебные парки, водные системы, определил их ценность и современное состояние. Им исследована история дворцово-парковых ансамблей Минского, Брестского, Гродненского и Кореличского районов [3–6]. В работах В. Ф. Морозова и А. Н. Кулагина рассмотрено развитие архитектурных стилей в усадебных домах XIX в., преимущественно в таких направлениях, как классицизм и эклектика. Книгу А. Н. Кулагина «Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в.» отличают впервые созданные им графические схемы дворцово-парковых ансамблей и анализ архитектурной стилистики всех входящих в ансамблевый комплекс построек (от усадебного дома до хозяйственных строений) [7]. В работах А. И. Локотко, Ю. В. Чантурия, Т. В. Габрусь и других современных авторов рассматриваются как общеевропейские, так и региональные тенденции развития архитектуры, при этом усадебная архитектура исследуется выборочно (наряду с храмовой) и без учета среды, т. е. тех парковых элементов, которые были важными составляющими загородных и городских усадебных домов и дворцов.

Для визуализации представлений об усадебной шляхетской архитектуре, парковой среде и быте усадеб важным материалом являются литографии Наполеона Орды с видами белорусских шляхетских резиденций. Они составляют основной иконографический фонд истории белорусской усадьбы. Во время путешествий 1870-х гг. Наполеон Орда выполнил более 1000 зарисовок усадеб и окружающих их парков, аллей и хозяйственных строений на территории бывшей Речи Посполитой. Его литографии публиковались в различных альбомах, каталогах, начиная с трудов под названием «Альбом исторических видов Польши», которые издавались с 1873 по 1883 г. Среди выпущенных за последнее время каталогов особое внимание следует обратить на издание, посвященное выставке, организованной Национальным музеем Кракова, Фондом культурного наследия при поддержке Польского института в Минске и Национальным художественным музеем Республики Беларусь. В Минске выставка открылась в конце 2017 г. Авторами каталога являются А. Хоряк, У. Козаковска-Заух, Ю. Лисай. Сегодня исследователи подчеркивают документально-историческую и иконографическую значимость архитектурных пейзажей Наполеона Орды, которые сохранили воспоминания о шляхетской, усадебной жизни [8, s. 21]. Архитектурные памятники XIX в. – замки, дворцы, церкви, загородные усадьбы, городские дома, руины крепостей и поля сражений (многие из которых больше не существуют) – являются хроникой истории, значимыми сооружениями современности и будущего поколения. Коллекция Наполеона Орды имеет иконографическую ценность в виде количественного перечисления важных для истории мест. Но если рассматривать работы Наполеона Орды с точки зрения архитектурной значимости и достоверности, то могут возникнуть вопросы в точности передачи автором пропорций и особенностей строения портика. При этом иконография Наполеона Орды дает неопценимую статистику наличия портиков в усадебных домах (около 90 %). Его литографии отражают специфику стилистики архитектуры домов с портиками, которые носят не только классицистический, но и барочный характер, а это значит, что портик появился

в определенное время и мог означать некую содержательно-концептуальную репрезентацию шляхетского владения, возникшую в период классицизма.

Портик в домах XIX в. имел свое предназначение. Его можно рассматривать как знак, служащий следующим архитектурным задачам: разделять пространство дома и естественную окружающую среду; быть частью строгого симметричного плана, характерного для большинства классицистических построек; создавать крытое архитектурное пространство. Репрезентативная задача портика заключается в выделении главного дома среди других построек. Портик выполняет функцию торжественного входа. Идеологическая задача портика – показать значимость хозяина дома в социальной иерархии.

В отличие от зарубежных стран в белорусском искусствознании типология портика, концепт и время его появления в усадебной архитектуре малоизучены. Важной теоретической работой, касающейся как типологии портиков, так и их концептуального появления в архитектуре, является труд Р. Виттковера «Архитектурные принципы эпохи гуманизма», опубликованный в первой половине XX в. Автор рассматривал и утверждал влияние античной философии (в частности, аристотелизма) на Витрувия, А. Палладио и взаимосвязь архитекторов и данной философии. Р. Виттковер обращал внимание на появление в творчестве А. Палладио портика в качестве единицы фасада жилого здания, тогда как в Античности он чаще всего был присущ храмам. Немецкий историк отводил значительное место анализу композиционных пропорциональных схем в проектах А. Палладио, а также посвящал часть исследования новаторским принципам композиции церковных фасадов, прежде всего использованию двойного и наложенного портика и других форм данной детали зданий в творчестве этого выдающегося классика европейской архитектуры [9].

Сегодня наиболее исследованными являются менее разрушенные объекты, связанные со значимыми событиями в истории, а также с именами государственных, политических и культурных деятелей. По этой причине на втором плане остаются более мелкие усадебные комплексы, реставрация которых приобретает все большее значение, а проблема их изучения заключается в выведении этих зданий из руинированного состояния. Поэтому важно обратиться к изучению типологии усадебного строительства, выяснению принципов пространственной организации фольварка и использованию природной среды для устройства парков вокруг усадебного дома. При таком методологическом ориентире должен актуализироваться вопрос организации ансамбля в особой взаимосвязи естественно-природного и архитектурного компонентов, что представит усадьбу поэтичным, свободно лирическим и релаксирующим местом проживания белорусской шляхты. В данном процессе важно пользоваться не только макроанализом, но и микроаналитикой. В этом случае каждая деталь дворцово-паркового устройства окажется уместной и важной. В настоящей статье рассматривается такая значительная деталь архитектурного образа дома, как портик.

Портик в западноевропейском искусстве

На всех языках мира слово «портик» (лат. *porticus*) звучит почти одинаково: на белорусском языке – *порцік*, на английском – *portico*, на польском – *portyk*, на чешском – *portikus*, на литовском – *portikas*, на венгерском – *portikusz*, на испанском – *pórtico*, на французском – *portique*. Портиком называют архитектурную композицию организованного неглубокого пространства, окруженного колоннами и перекрытого двухскатной кровлей. Портики выделяются как часть здания из перестильного колонного оперения храмов. Они получили особое распространение в архитектуре Древней Греции и Древнего Рима, где выполняли роль торжественного входа в храм. Сохранившийся и дошедший до настоящего времени портик древнегреческого происхождения можно увидеть у храма Эрехтейон на афинском Акрополе (421–406 гг. до н. э.). Древнеримский портик до сих пор украшает вход в Пантеон (125–118 гг. до н. э.) в Риме. Для римских триумфальных арок характерна классическая форма, прототипом которой является портик, имеющий свой прототип – пропилеи (священные ворота). Об этом свидетельствуют работы В. С. Поплавского, где он писал о происхождении триумфальной арки и ее прототипах: «Они представляли собой двухколонные или четырехколонные портики, увенчанные одной статуей или скульптурной группой из персонажей античного пантеона» [10, с. 72]. Портики украшали храмы, акрополи, гробницы. Храмы возводились как дом для божества, а вход в него был разрешен только жрецам. Портик, как пристройка к храму, создавался для народных собраний во времена праздников. Если портик превращался в перистили (галереи, окружающие площади), в жаркие или дождливые дни на этой площади сосредоточивалась общественная жизнь города. В нишах или вдоль галерей устанавливали скамьи для сидения. Колонны перистилей создавали в разных ордерах – дорическом, ионическом, коринфском. В древнегреческом зодчестве могли использоваться кариатиды и атланты [11, с. 23].

Во времена Средневековья мастера романского и готического стилей не придерживались греческой ордерной системы и портики не были распространены. В эпоху Ренессанса портики начали соседствовать с лоджиями и колонными ризалитами зданий. Одним из представителей эпохи Возрождения, работы которого имеют портик, является Д. Браманте. В его храме Темпьетто (1502) во дворе монастыря Сан-Пьетро-ин-Монторио имеется портик в виде окружности, что говорит о различной интерпретации портика. Д. Браманте стоял у истоков идеи городского палаццо – жилых особняков, возведенных по принципу храма (например, проект палаццо Канцеллерия (1483–1526)). Известные палаццо и виллы того времени создавал итальянский архитектор А. Палладио. Здания проектировались на основе ордерной системы и обладали всем набором декоративных элементов, свойственных ордеру, в том числе портиком (например, виллы Мальконтента в Мира (1558–1560), виллы Ротонда в Виченце (1567–1605)). Новшеством Проторенессанса и Возрождения в Италии стало проектирование лоджии. Она представляет собой широкий сводчатый навес, прислоненный к стенам здания с полуциркульными арками, опорами для которых служат массивные граненые столбы с капителями. Лоджия, в отличие от портика, обычно заглублена в стену и не является проходом. Лоджии времени Проторенессанса и Возрождения, подобно древнегреческим портикам (крытым галереям), выполняли следующие общественные функции: могли быть местами для деловых встреч и любовных свиданий, укрытия от палящих лучей солнца или дождя, трибуной ораторов, помещением, где художники имели возможность показывать согражданам свои произведения. Существование различных связей архитектурного пространства с внешней средой обусловлено модой, вкусами и интересами заказчика. Итальянские виллы эпохи Возрождения наполнены гармонией и являются прекрасным местом проведения досуга. Они представляют собой взаимодействие разнообразных предметов, произведений искусства и природы внутри определенного организованного замкнутого пространства. Традиции строительства вилл нашли свое отражение в усадьбах и королевских резиденциях по всему миру (например, во Франции (Версаль, Трианон), Германии (Сан-Суси), Англии (Чатсворт), Польше (Лазенковский дворец)), которые стали прототипом усадебного дома, дошедшего до наших дней.

В XVII–XVIII вв. мастера одни за другим создавали проекты, основанные на классическом ордере. В них с легкостью прочитываются древнегреческие, древнеримские и ренессансные прототипы. Портик переходит из одного стиля в другой. Так, в барочной композиции палаццо Монтечitorio в Риме, созданной Дж. Л. Бернини, портик, как элемент архитектурного декора, присутствует в виде ризалита. Он не мешает восприятию барочной композиции – длинный главный фасад изломан в соответствии с очертаниями площади, на которую ориентирован дворец, и в соответствии с направлением примыкающих улиц. Средняя часть выделена ризалитом и выступает вперед. Крылья постепенно отступают. Плоскости трехъярусного фасада, увенчанного аттиком, гладко оштукатурены. Лишь границы ризалита и изломы боковых крыльев отмечены пилястрами [12, с. 76]. Портик является прототипом ризалита. Сходство этих форм заключается в симметричном расположении элементов к главной оси здания, а также в наличии выступающих объемов. В отличие от портика, ризалит – глухая закрытая со всех сторон форма, часто с незначительным выносом глубины.

Новое воспроизведение портика началось в эпоху классицизма. Он мог быть как в виде ризалита, т. е. архитектурного элемента, который выступал за границу стены, но не отделялся от здания и образовывал с ним единое целое, так и в виде выступающей части строения, создающей отдельное пространство, окруженное колоннами, перекрытое кровлей. Портик, являющийся архитектурным элементом, пропорция которого отражается на общем объеме архитектурного объекта, выполняет только декоративную функцию, в отличие от портика, представленного колонным ризалитом, осуществляющего и декоративную, и композиционную функции. Оба эти элемента предназначены для украшения входа здания. С эпохи классицизма начинается массовое воспроизведение портика на западноевропейских и белорусских землях, что было свойственно для классических течений в разные периоды времени.

Возрождение в архитектуре – это заново обретенная художественная система зодчества Античности с ее выразительными средствами, но уже в новых исторических условиях и на основании современных конструкций, видов и свойств материалов, технологий и механики [13, с. 160]. При изучении польского классицизма С. Лорентц писал: «В различные периоды времени классическое и классицистическое искусство отличалось разнообразием форм. Классическим периодом в греческом искусстве считается V век до нашего летоисчисления; иногда классическим считают вообще греческое и римское искусство. Классическим считают также искусство ренессанса, точнее, искусство первой четверти XVI в. Начало классическому течению в архитектуре эпохи барокко XVII и XVIII вв. положил итальянский архитектор Андреа Палладио, действовавший на протяжении 1540–1580 гг., и это течение получило название палладианства. В середине XVIII в. возникло новое классицистическое течение в искусстве, которое постепенно распространилось в передовых в культурном отношении странах Европы и Северной

Америки. Возникновение и развитие нового направления было обусловлено факторами изменений в социально-политической, экономической и культурной жизни. В частности, появлением французского рационализма и развитием природоведения, точных и гуманитарных наук. Возрос интерес к искусству Древнего Рима, вызвавший, в частности, стремление к археологическим исследованиям, из которых наиболее прославленные велись в Геркулануме и Помпее. С течением времени эта заинтересованность распространилась и на Грецию. Развилась теория и история искусства, главным образом на основе работ Винкельманна, который положил начало развитию современных исследований древнего искусства. Вновь возник интерес к творчеству эпохи Возрождения, а именно к живописи Рафаэля, а в архитектуре с большой силой проявилось течение палладианства» [14, с. 6–7].

Возрождение классической традиции во Франции представлено в восточном фасаде Лувра (1667), который построен по концепции К. Перро. Фасад растянут на 173 м и рассчитан на восприятие с расстояния. Галерея, соединяющая два боковых объема, представляет собой стену с окнами, отступающую в глубину с выходящими вперед сдвоенными колонами ионического ордера. Данный прием создает ощущение длинного портика, проходящего через все здание, где окружающее пространство входит в композицию и здание становится частью этого пространства. Отсутствие высокой французской крыши обусловлено обращением архитекторов к Античности. Внутри здания есть возвышенность, которая помогает стоку воды, но на образ постройки это не влияет. Благодаря этому строение действительно воспринимается как классический пример архитектуры с оттенком римского императорского величия. Наравне с произведениями классицизма возникают замки, дворцы и французские отели в стиле рококо. Порттик также присутствовал в архитектурных формах рококо. Для французской архитектуры времени расцвета рококо была характерна устойчивость приемов классицизма в фасадах. Примером интерьера французского рококо является отель «Субиз», перестроенный П.-А. Делямером в 1705 г. из зданий XVI в. В конце XVIII в. фасады родовых замков французской знати перестраивались по новым требованиям классицизма, однако сохраняли старые планы, частично приспособляя их к новым нуждам. Возникли другие отдельные здания, в которых в большинстве случаев отсутствуют признаки старых построек (например, замок Бенувиль (1768)). Порттик все чаще встречается в городских общественных и культовых постройках, таких как Большой театр Бордо (1779–1780) архитектора В. Луи, Сен-Филипп-дю-Руль (1774–1778) архитектора Ш.-Ф. Шальгрена, здание Петербургской академии наук (1783–1789) архитектора Дж. Кваренги, Исаакиевский собор (1818–1858) с высоким многоколонным портиком коринфского ордера архитектора О. Монферрана, а также в частных особняках и усадебных домах, таких как Чизик-хаус (1720-е гг.) архитектора У. Кента, имение Кусково графов Шереметевых в Москве (вторая половина XVIII в.) предположительно архитектора К. И. Бланка, усадьба Знаменское-Губайлово в Подмоскowie (конец XVIII в.) и др. Порттик здесь выполняет функцию торжественного входа. Наличие в замке или особняке портика указывает на значение хозяина в социальной иерархии, его благополучие и важность в обществе.

Сохранившиеся и дошедшие до нашего времени сооружения с портиками – это примеры классицизма и неоклассицизма XVII–XIX вв. В сентиментализме, положившем начало неоклассицизму в европейской архитектуре, на первое место ставилось обращение к природе и чувствам, восхваляющее простоту и уединение с природой. Проявление сентиментализма в архитектуре было выражено не в самой архитектурной постройке и ее линейной упорядоченной системе, а в парковом искусстве, где архитектор, выстраивая план, обращается к природному ландшафту. Парк является важным ландшафтным элементом в искусстве планировки усадьбы. Специфика создания парка заключается в соединении различных элементов природы, художественного творчества и архитектурного ансамбля в единое художественное целое, а также в использовании живого растительного материала, непрерывно меняющего свой облик, в целях эффективной и культурной организации окружающего пространства. Порттик играет важную роль в создании единого гармоничного ансамбля, а его существование в различных стилях, сменяющих друг друга, говорит о том, что он служит переходным элементом между внутренними интерьерами и парадным входом или внутренним двором, украшает парковые ландшафты, а также создает визуальную направляющую в пространстве парка.

Портик в усадебных домах Беларуси

Изучение генезиса портиков в белорусской архитектуре – вопрос времени. При огромных разрушениях и полном отсутствии большей части усадебного наследия в Беларуси важную роль в утверждении этой репрезентативной детали усадебного дома играет иконография, представленная в акварелях Наполеона Орды. Согласно изображениям на рисунках мастера в белорусском усадебном строительстве преобладал дом с выносным портиком, а не лоджией. Порттик мог завершаться классическим треугольным фронтоном или прямоугольным аттиком. На основе иконографии рисунков Наполеона Орды можно представить следующую типологию систем усадебных домов с портиками: одноэтажная постройка

с четырехколонным портиком, завершающимся фронтоном (барочная форма усадьбы Костюшко в предместье Меречёвщина первой половины XVIII в.); одноэтажная постройка с четырехколонным двухэтажным портиком с небольшим балконом, завершающаяся фронтоном (усадьба Ордов в Вороцевичах первой половины – середины XVIII в.); одноэтажная или двухэтажная постройка с четырехколонным портиком, завершающимся аттиком (переходная форма от барокко к классицизму усадьбы Путткамеров в Больсениках последней четверти XVIII в.); двухэтажная постройка с четырехколонным портиком, завершающимся фронтоном (усадьба Умястовских в Жемыславе последней четверти XVIII в.). Преобладающей являлась одноэтажная постройка с четырехколонным портиком. Белорусский усадебный дом имел определенный характер: мог находиться на плоскости или возвышенности, был центром ассиметричной пространственной композиции, выглядел симметричным по главной оси, был преимущественно одноэтажным (иногда двухэтажным), имел портик. Хозяйственные постройки могли находиться как перед усадебным домом, так и за ним. Портик в усадебных домах играет формообразующую роль, а его фрагменты дублируются и участвуют в других конструкциях дома. Во дворце Скирмунтов в Молодого фрагменты портика дублируются в боковых ризалитах здания, размещенных по всему объему постройки, напоминая знаменитую виллу Альмерико Капра Ла-Ротонда в Виченце архитектора А. Палладио. Портик паркового фасада, согласно акварели Наполеона Орды, имеет очертания ротонды как круглого объема, повторяясь в часовне, находящейся рядом. Подобная ситуация в усадьбе Булгаков в Жиличах, где портик повторяется в ризалитах здания, а также является формообразующим элементом для своего прототипа – триумфальной арки, включенной в композицию здания в виде ризалита. Белорусские земли исторически были частью обширных государств (ВКЛ, Речи Посполитой, а с конца XVIII в. – Российской империи). Эти геополитические реалии отразились на развитии усадебных комплексов и на формах портика в целом. На основе визуальных материалов из книги Р. Афтаназы и акварелей Наполеона Орды можно говорить не об историческом и последовательном изменении формы портика усадебных домов, а об изменении архитектуры портика в зависимости от пропорций здания. Он мог становиться более вытянутым или широким при корреляции с пропорциями общего объема усадебного дома и даже курденера перед главным фасадом. Пропорциональность архитектурного объема усадебного дома зависела от соотношения масштаба постройки и среды вокруг, например расположения его на холмистой или низинной местности. Распространение на белорусских землях портика, а не лоджии может быть связано с техникой изготовления (деревянная конструкция). Сделать портик просто, на него требуется меньше материалов, что влияет на легкость конструкции, которая позволяет архитектурному объему здания гармонично сливаться с природой вокруг. Во второй половине XVIII в. – первой половине XIX в. и в начале XX в. смена поколений владельцев усадеб и различного рода пожары привнесли в усадебное строительство следующие новшества: валуны применялись только для основания постройки, стены возводились из кирпича, создавались сложные, многоярусные стропильные конструкции крыш, способные нести потолки. Неизменным остается лишь общее формообразование дома и задуманные ранее видовые точки на горизонты. Однако многие владельцы могли менять ориентацию дома и пропорции комнат, что является интересной темой для последующих исследований.

Заключение

Белорусский сельский ландшафт – это нешумная природа, вызывающая различные чувства, а возведенное сооружение – отголосок города, холодный камень, создающий свой мир в соединении с природой. Мир, который полностью окружает зрителя и погружает его в себя. Портик, независимо от стиля, времени и региона, является вспомогательным элементом соединения пространства городского человека с пространством большого мира вокруг, местом созерцания и наслаждения. Сквозь колонны портика человек смотрит на выразительные пейзажные линии ландшафта, его объемность и, будто на картине, он видит различные состояния природы, созерцая эту природу и погружаясь в нее. Портики выполняли функцию торжественного входа, небольшой веранды, украшали простой по формам прямоугольный особняк, заявляли о значении хозяина в социальной иерархии, служили символическим знаком перехода из одного пространства в другое. Наподобие триумфальной арки они являлись главным звеном архитектурного единства экстерьера и интерьера, независимо от господствующего общепринятого стиля времени.

Библиографические ссылки

1. Aftanazy R. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Tom 1. Województwa mińskie, mścisławskie, połockie, witebskie*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; 1991. 337 s.
2. Aftanazy R. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Tom 2. Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; 1992. 473 s.

3. Федорук АТ. *Старинные усадьбы Минского края*. Минск: Полифакт; 2000. 416 с.
4. Федорук АТ. *Старинные усадьбы Берестейщины*. Минск: Беларуская энцыклапедыя; 2006. 576 с.
5. Федорук АТ. *Старинные усадьбы Гродненщины*. Минск: Беларусь; 2014. 543 с.
6. Федорук АТ. *Старинные усадьбы Беларуси. Кореличский район*. Минск: Беларусь; 2013. 174 с.
7. Кулагин АН. *Архитектура дворцово-усадьбных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в.* Минск: Наука и техника; 1981. 134 с.
8. Betlej A, Kozakowsko-Zawisza B, Leszczewski M, Lisaj J, Prokopcow W. *Napoleon Orda. Ilustrowana encyklopedia kraju (1807–1883)*. Kraków: Colonel; 2017. 160 s.
9. Wittkower R. *Architectural principles in the age of humanism*. New York: W. W. Norton & Company; 1971. 242 p.
10. Поплавский ВС. *Культура триумфа и триумфальные арки древнего Рима*. Москва: Наука; 2000. 440 с.
11. Блаватский ВД, Маркузон ВФ, Сарабянов ВН, Роговин НЕ, Сахаров СИ, Кобылина ММ и др. *Всеобщая история архитектуры. Том 2. Книга 1. Архитектура Древней Греции*. Москва: Издательство Академии Архитектуры СССР; 1949. 540 с.
12. Бунин АВ, Каплун АИ, Максимов ПН, редакторы. *Всеобщая история архитектуры. Том 7. Западная Европа и Латинская Америка XVII – первая половина XIX вв.* Москва: Стройиздат; 1969. 620 с.
13. Локотко АИ. *Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте*. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя П. Броўкі; 2012. 431 с.
14. Лорентц С, Роттермунд А. *Классицизм в Польше*. Варшава: Аркады; 1984. 326 с.

References

1. Aftanazy R. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Tom 1. Województwa mińskie, mścisławskie, połockie, witebskie*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; 1991. 337 s.
2. Aftanazy R. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Tom 2. Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; 1992. 473 s.
3. Fedoruk AT. *Starinnye usad'by Minskogo kraja* [Ancient estates of the Minsk region]. Minsk: Polifakt; 2000. 416 p. Russian.
4. Fedoruk AT. *Starinnye usad'by Beresteishchiny* [Ancient manors of the Brest region]. Minsk: Belaruskaja jencyklapedyja; 2006. 576 p. Russian.
5. Fedoruk AT. *Starinnye usad'by Grodnenshchiny* [Ancient estates of the Grodno region]. Minsk: Belarus'; 2014. 543 p. Russian.
6. Fedoruk AT. *Starinnye usad'by Belarusi. Korelichskii raion* [Ancient estates of Belarus. Korelichsky district]. Minsk: Belarus'; 2013. 174 p. Russian.
7. Kulagin AN. *Arkhitertura dvortsovo-usadebnykh ansamblei Belorussii: vtoraya polovina XVIII – nachalo XIX v.* [Architecture of the palace and manor ensembles of Belarus: the second half of the 18th – the beginning of the 19th century]. Minsk: Nauka i tekhnika; 1981. 134 p. Russian.
8. Betlej A, Kozakowsko-Zawisza B, Leszczewski M, Lisaj J, Prokopcow W. *Napoleon Orda. Ilustrowana encyklopedia kraju (1807–1883)*. Kraków: Colonel; 2017. 160 s.
9. Wittkower R. *Architectural principles in the age of Humanism*. New York: W. W. Norton & Company; 1971. 242 p.
10. Poplavskii VS. *Kul'tura triumfa i triumfal'nye arki drevnego Rima* [The culture of triumph and the triumphal arches of Ancient Rome]. Moscow: Nauka; 2000. 440 p. Russian.
11. Blavatskii VD, Markuzon VF, Sarab'yanov VN, Rogovin NE, Sakharov SI, Kobylina MM, et al. *Vseobshchaya istoriya arkhitektury. Tom 2. Kniga 1. Arkhitectura Drevnei Gretsii* [General history of architecture. Volume 2. Book 1. Architecture of Ancient Greece]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii Arkhitektury SSSR; 1949. 540 p. Russian.
12. Bunin AV, Kaplun AI, Maksimov PN, editors. *Vseobshchaya istoriya arkhitektury. Tom 7. Zapadnaya Evropa i Latinskaya Amerika XVII – pervaya polovina XIX vv.* [General history of architecture. Volume 7. Western Europe and Latin America of the 17th – first half of the 19th centuries]. Moscow: Stroizdat; 1969. 620 p. Russian.
13. Lokotko AI. *Arkhitectura Belarusi v evropeiskom i mirovom kontekste* [Architecture of Belarus in the European and global context]. Minsk: Belaruskaja jencyklapedyja imja P. Browki; 2012. 431 p. Russian.
14. Lorents S, Rottermund A. *Klassitsizm v Pol'she* [Classicism in the Poland]. Warszawa: Arkady; 1984. 326 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 21.03.2022.
Received by editorial board 21.03.2022.

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОВОРОТА В ТЕОРИИ ДИЗАЙНА

Х. С. ГАФАРОВ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Выявляются философские основания семантического поворота в теории дизайна, связанные с аппликацией и адаптацией к данной теории достижений в области философии языка, конструктивистской, экологической, диалогической философии и символического интеракционизма. Философия языка подвергает критике универсалистские концепты промышленного дизайна, основанного на новоевропейской науке, и направляет внимание дизайнера на дискурс о формах, материалах и функциях. Радикальный конструктивизм дает дизайнеру возможность понять, что артефакты существуют по внешним причинам, но концептуализируются и конструируются самим человеком. Экологическая философия предлагает дизайнеру иной путь к человекоцентрированности, делая акцент на заданности свойств артефактов человеческим восприятием. Возможности взаимодействия с артефактами определяются теми значениями, которые вырабатываются пользователями, а не свойствами самих артефактов. Символический интеракционизм делает акцент на социальной природе значения: артефакты вплетены в историю и связаны с использованием языка. Диалогическая философия ориентирует новую теорию дизайна на рассмотрение артефактов как конструируемых в процессе диалога, эксплицирует значимость диалоговых процессов для преодоления изоляции дизайнера в постиндустриальном обществе.

Ключевые слова: философия языка; конструктивистская философия; экологическая философия; символический интеракционизм; диалогическая философия.

PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF THE SEMANTIC TURN IN THE DESIGN THEORY

H. S. GAFAROV^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The paper reveals the philosophical foundations of the semantic turn in design theory. The semantic turn occurred due to the application and adaptation to the design theory the achievements of the philosophy of language, constructivist philosophy, ecological philosophy, symbolic interactionism and dialogic philosophy. The philosophy of language criticises the universalist concepts of industrial design, which is based on new European science. It directs the designer's attention to a discourse about forms, materials and functions. Radical constructivism gives the designer the opportunity to understand that the existence of artifacts has external causes, but the artifacts are conceptualised and constructed by the person himself. Ecological philosophy offers the designer a different way to human-centeredness. It emphasises that the properties of artifacts are determined by human perception. The ability to interact with artifacts is formed by the meanings that are generated by users, and not by the properties of the artifacts themselves. Symbolic interactionism emphasises

Образец цитирования:

Гафаров ХС. Философские основания семантического поворота в теории дизайна. *Человек в социокультурном измерении*. 2022;2:77–85.

For citation:

Gafarov HS. Philosophical foundations of the semantic turn in the design theory. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2022;2:77–85. Russian.

Автор:

Хасан Сабирович Гафаров – доктор философских наук, доцент; профессор кафедры коммуникативного дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Hassan S. Gafarov, doctor of science (philosophy), docent; professor at the department of communicative design, faculty of social and cultural communications.
hassangafarov@gmail.com

the social nature of meaning – artifacts are woven into the history and linked to the use of language. Dialogic philosophy focuses the new design theory on the consideration of artifacts as phenomena that are constructed in the process of dialogue. It explicates the importance of dialogue processes for overcoming the designer's isolation in a post-industrial society.

Keywords: philosophy of language; constructivist philosophy; ecological philosophy; symbolic interactionism; dialogic philosophy.

Введение

Профессор кибернетики, языка и культуры Школы коммуникации Анненберг Университета Пенсильвании К. Криппендорф в своей программной работе «Семантический поворот. Новое основание дизайна» провозгласил начало семантического поворота в дизайне [1]. Однако, как отметил известный британский теоретик дизайна Б. Арчер в предисловии к этой книге, речь в ней идет не о повороте, а о сдвиге парадигмы, поскольку К. Криппендорф осуществлял радикальный разрыв с предыдущей традицией дизайна. Он обосновывал новую теорию дизайна и призывал дизайнеров осознать необходимость перехода от стандартов индустриального дизайна к требованиям дизайна постиндустриальной эпохи. Акцент в восприятии дизайна смещается с проблемы функционирования артефактов на проблему воздействия артефактов на потребителя. Семантический поворот фиксирует различие технической (нерелевантной по отношению к потребителю) работы артефактов и человекоориентированного взаимодействия с ними, определенного социально, культурно и индивидуально. Деятельность дизайнеров, ориентированных на человека, должна заключаться в разработке гуманных интерфейсов, которые осмысленны, просты в использовании, приятны для восприятия.

Как отмечал К. Криппендорф, важное значение для его концепции имели философские размышления ряда авторов европейской интеллектуальной традиции от истоков до современности. Их идеи способствовали становлению новой теории дизайна. Анализ этих идей К. Криппендорф посвятил три фрагмента, которые занимают значимое место в общей архитектонике его работы – раздел «Лингвистический поворот в философии», параграф «Предшественники» и небольшой фрагмент, посвященный философии диалога (*dialogic conceptions*) в его критике когнитивной науки.

Рассуждения К. Криппендорфа о философских основаниях его концепции являются чрезвычайно важными для понимания оснований семантического поворота, кроме того, они имеют дидактическое и пропедевтическое значение для теории современного дизайна, поскольку способствуют осмыслению ее трансформаций. Эти рассуждения формируют канон литературы, знакомство с которым является определяющим для философского осмысления семантического поворота.

Философские направления, которые рассматривал К. Криппендорф, можно систематизировать следующим образом: философия языка, конструктивистская философия, экологическая философия, символический интеракционизм, диалогическая философия. Он не описывал и не анализировал подробно каждую линию философского обоснования, но отмечал наиболее важные для становления его теории семантического поворота произведения.

Такой подход автора обуславливает применение к анализу его текста специфического, изначально не философского, а скорее филологического метода исследования – так называемой имманентной тексту интерпретации (*die werkimmanente Interpretation*, *Text-immanent interpretation* или *Werkimmanenz*, *text-intrinsic approaches*), суть которой заключается в том, что любой текст рассматривается в качестве самостоятельного произведения, не зависящего от его автора, исторического контекста и даже читателя. В случаях, когда важно проследить, какое влияние оказал некий концепт на последующее развитие дискурса, автор настоящей статьи выходит за рамки имманентной интерпретации и обращается к методологическому принципу истории воздействий (*Wirkungsgeschichte*, *history of influence*), который был заимствован Г.-Г. Гадамером из литературоведения и введен в его книге «Истина и метод» в качестве фундаментальной категории философской герменевтики [2, S. 305–392].

Философия языка

В работе «Семантический поворот. Новое основание дизайна» особый акцент К. Криппендорф делал на лингвофилософском основании своей концепции [1, р. 20–24]. Это объясняется тем, что философия языка послужила методологической базой для его дальнейших построений. К. Криппендорф отмечал, что обращение западной философии к феномену языка, то, что принято называть лингвистическим поворотом в философии, и возникновение философского постмодернизма, которое он отграничивал от постмодернизма в архитектуре и от деятельности Мемфисской группы дизайнеров (*Memphis*

*Group*¹), систематически разрушают гносеологические основы новоевропейской концепции науки, на базе которой возникли современная технология и промышленный дизайн.

С появлением технологических феноменов, расширяющих, моделирующих и заменяющих способности, которые считались уникальными для человека (вычислительная техника, информационные системы, новые медиа и виртуальная реальность), и с формированием академических дисциплин, теоретически осмысляющих эти инновации (кибернетика, когнитивные науки и исследования искусственного интеллекта), возникает новый образ человека, становящийся вызовом для дизайна, на который последний вынужден реагировать. Самая важная часть этого нового образа связана с использованием языка, дискурса и диалога.

Язык – это культурный артефакт, позволяющий людям координировать свои концепции, участвовать в совместных действиях, конструировать и реконструировать реальность. При использовании языка речь, действие и восприятие неразрывно связываются с конструктивным пониманием. Язык является основным источником научных концепций. На нем говорят и пишут. «Люди – это существа, которые посредством языка претворяют друг друга в бытие»² [1, р. 20]. Реальность и язык – это рекурсивно переплетенные артефакты, а не факты, которые подлежат научному открытию. Они являются результатом того, что люди говорят и делают. Создание такого рода артефактов в полной мере относится к деятельности дизайнеров.

Большую роль в осмыслении роли языка, новом понимании реальности и места человека в ней сыграла антология «Лингвистический поворот: современные очерки философского метода» [3], которая вышла в 1970 г. под редакцией известного американского философа Р. М. Рорти. Благодаря этой работе понятие «лингвистический поворот» вошло в научный обиход.

Другая важная книга, на которую указывал К. Криппендорф, – это работа К. Лафон «Лингвистический поворот в герменевтической философии» [4]. Монография посвящена истокам языкового поворота в немецкой философии, восходящего к работам таких немецких философов XVIII и XIX вв., как И. Г. Гаман, И. Г. Гердер и В. Гумбольдт. В XX в. эти идеи развивали М. Хайдеггер и Г.-Г. Гадамер, которые, в свою очередь, оказали влияние на К.-О. Апеля и Ю. Хабермаса. Эта традиция сосредоточивается на раскрывающем мир измерении языка, подчеркивая его коммуникативную, а не познавательную функцию.

К. Криппендорф подвергал критике западную философскую традицию (начиная с Античности) и подчеркивал следующее: несмотря на то что греки осознавали диалогический характер истины, для них, в частности для Платона, язык служил своего рода контейнером для передачи логических суждений, связанных не с физической реальностью, а с миром идей. Новоевропейские философы, предлагавшие свои решения онтологических проблем, также не смогли выйти за пределы метафизики. Они либо ставили человеческий разум в центр собственного теоретизирования, как Р. Декарт, либо обращались к некому чистому разуму, как И. Кант, либо превращали научное наблюдение в его основу, как Б. Рассел.

К. Криппендорф позитивно оценивал революционную философию К. Маркса, в частности его знаменитый одиннадцатый тезис о Л. А. Фейербахе: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» [5, S. 21]. Он подчеркивал, что К. Маркс является важным для дизайна философом, поскольку в его высказывании отражена вся суть дизайна. Однако Марксова теория общества была детерминированной, неприменимой к его автору как к привилегированному наблюдателю и не могла объяснить, каким образом его собственное письмо, дискурс сформировали мир, который он описал, поскольку в итоге марксизм не смог создать обещанную (обетованную) реальность.

Самым важным философом для К. Криппендорфа являлся не К. Маркс (философ XIX в.), а Л. Витгенштейн (философ XX в.), указавший на тщетность попыток избежать всепроникающей ткани языка в поисках истины, лежащей за его пределами. Л. Витгенштейн стал рассматривать язык как интерактивную практику людей, вовлекающих друг друга в специфические формы жизни.

Интересен тот факт, что Л. Витгенштейн определенную часть своей жизни (во время так называемого второго периода его творческой биографии) занимался архитектурой и дизайном и его подход к языку, возможно, отражает это. Когда Л. Витгенштейн преподавал в Кембриджском университете (в третий период деятельности), он написал знаменитый труд «Философские исследования» [6], где представил теорию значения, сделавшую большую часть его прежних философских построений, включая ранние работы первого периода, бессмысленными. Он предположил, что значение слов и высказываний не

¹*Memphis Group* (1980–1987) – группа итальянских дизайнеров и архитекторов, основанная Э. Соттсассом, которая проектировала постмодернистскую мебель, освещение, ткани, ковры, керамику, предметы из стекла и металла.

²Здесь и далее перевод наш. – Х. Г.

в том, что они представляют, а в том, как они применяются. Использование проявляется в функционировании высказываний в так называемых языковых играх³, разговорах, диалогах и дискурсах. Работа Л. Витгенштейна положила начало лингвистическому повороту в философии как повороту от решения абстрактных философских проблем (логика реальности, истина и природа ума) к исследованиям того, что люди делают, говоря на языке (включая само создание подобных абстракций).

Л. Витгенштейн выявил то, что сейчас кажется совершенно очевидным: на языке всегда говорят реальные люди в существующих социальных ситуациях в сочетании с их действиями и при наличии подлинных артефактов. Он отказался от своего прежнего философского подхода в пользу исследований того, как язык фактически используется в социально скоординированных практиках, языковых играх. Применение языка, утверждал Л. Витгенштейн, является человеческой деятельностью, и его эффективное значение следует искать в той активности, которую он осуществляет. Значение слова заключается в его применении в языке. Язык не представляет – он порождает нечто, и критерием его применимости является не истина, а уместность. Это делает язык достоверным в определенных обстоятельствах и превращает его, по мнению участников языковой игры, в значимое для них явление. Концепция дискурса, которую развивал К. Криппендорф, опиралась на идею языковых игр Л. Витгенштейна.

Кроме концепции Л. Витгенштейна, значимыми для К. Криппендорфа оказались взгляды американского лингвиста и антрополога Б. Л. Уорфа. Он указывал на связь между языком, восприятием и действием [7]. По К. Криппендорфу, анализ этой взаимосвязи является важным вкладом Б. Л. Уорфа в концепцию человекоориентированного дизайна.

Б. Л. Уорф предположил, что язык, используемый для описания ситуации, задает рамки индивидуального восприятия. Гипотеза Б. Л. Уорфа и его учителя Э. Сепира заключалась в том, что словарь и грамматика языка во многом связаны с тем, как носители этого языка думают о мире и действуют в нем. Так, грамматические конструкции словосочетаний, состоящих из прилагательных и существительных, характерные для стандартных европейских языков, задают восприятие объектов как того, что обладает свойствами; лингвистическое противопоставление мужчины и женщины не оставляет других вариантов восприятия пола и препятствует видимости трансвеститов или андрогинов и т. д.

К. Криппендорф не был согласен с общеизвестной позитивистской критикой гипотезы Сепира – Уорфа, отмечая вслед за ними, что язык, мышление и культура (включая использование артефактов) развиваются в тесной взаимосвязи друг с другом, а человеческое восприятие – это не отображение объектов в среде, свободной от культуры, в абстрактных понятиях. Представления о мире во многом связаны с тем, как говорят о нем.

Работа Л. Витгенштейна (поздний период) с ее идеей о переплетении языка и действия породила теорию речевых актов, которая стала ключом к пониманию интерактивности. Слова творят вещи, создают артефакты и меняют миры, как утверждали основатель теории речевых актов Дж. Остин [8] и кодификатор его философии Дж. Р. Сёрль [9; 10].

Философы эпохи постмодернизма, в частности Р. М. Рорти, говорили, что лингвистический поворот в философии завершает долгую историю поисков философами окончательных истин, метанарративов, целостных мировоззрений и усилий по созданию единой вселенной (*uni-verse*), при конструировании которой либо не учитывается наличие наблюдателей, либо этим наблюдателям приписывается некое богоподобие [11]. Метафора «траектория искусственности», предложенная К. Криппендорфом, напротив, показывает движение от производства функциональных механизмов к конструктивному использованию языка – дискурсу. В ходе развития этой траектории причинно-следственные модели универсума заменяются лингвистическими моделями того, как возникают и поддерживаются мультиверсумы (*multi-verses*) [1, p. 5–13].

При рассмотрении исторических корней дизайна как явления первой промышленной революции, неудивительным становится тот факт, что дизайнерский тезаурус полон универсалистских концептов. Универсализм лежит в основе многих как бы само собой разумеющихся понятий, таких как материя, форма, гештальт, цвет, красота, вес, функция. Все эти концепты индустриальной эпохи имеют целью описать якобы объективные, независимые от наблюдателя, его культуры и языка свойства объектов. Как таковые эти концепты являются результатом небрежного использования языка, позволяющего вводить декартовы понятия и онтологические утверждения. Данная классическая онтология описывает мир, который как бы существует без наблюдателей. Объективистская эпистемология, т. е. классическая эпистемология в качестве науки о знании, изучает то, как человеческий разум понимает или репрезентирует устройство мира.

³Технический термин современной философии «языковые игры» утвердился в философском дискурсе после Л. Витгенштейна. Под языковой игрой (*Sprachspiel, language game*) обычно понимают языковое высказывание, возникающее в рамках конкретной ситуации употребления.

Преобразование диалогическим образом полученных представлений о специфических для человека явлениях в онтологические положения посредством картезианской категоризации реальности лежит в основе многих общих требований объективных фактов. Материя, форма, гештальт, цвет, красота, вес, функция и особенно значение – это результаты человеческого восприятия, а не природные качества объектов. Попытка объективировать данные человекоцентричные концепты является фундаментальной эпистемологической ошибкой. Лингвистический поворот сопротивляется таким объективациям. Это попытка найти известные миры в диалогах или языковых играх, в которых они возникают, включая абстрактные физические теории и философские проблемы физики.

В рамках семантического поворота особое внимание обращается на роль языка в использовании технологий. Именно применение языка отличает формы, материалы, функции и проблемы и направляет внимание дизайнеров на то, что они должны с ними делать. Может показаться очевидным, что артефакты не существуют без их создателей, но без языка у человека не было бы способности воспринимать чужое понимание. Лингвистический поворот в философии создает адекватные возможности постижения использования языка, что позволяет избегать лингвистических ловушек.

Помимо философии языка, К. Криппендорф указывал на две исторически обусловленные и значимые для него теории, возникшие в XVIII в. Одна из них восходит к итальянскому мыслителю Дж. Вико (традиция конструктивизма), вторая – к немецкому мыслителю И. В. Гёте (традиция экологической философии).

Конструктивистская философия

Второй блок философских концепций, с которыми работал К. Криппендорф, – это эпистемологический подход, а именно радикальный конструктивизм. Вслед за представителями радикального конструктивизма он возводил эту традицию к древнегреческому софисту Протагору, который первым сказал, что «человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют» [12, р. 37]. Протагор – это своего рода патрон, покровитель традиции, но патриархом радикального конструктивизма как традиции, к которой присоединялся и К. Криппендорф, считается именно Дж. Вико, проложивший оригинальный путь к человекоцентрированному восприятию мира [1, р. 39–75] своей книгой «Основания новой науки об общей природе наций» [13].

Дж. Вико оспорил убеждение Р. Декарта о том, что разум – это орган, функция которого состоит в том, чтобы как можно правильнее представлять мир, существующий вне его. Р. Декарт, к которому восходит модерное различие между объективным и субъективным, считал, что природа совершенна, но вопрошающий разум допускает ошибки при картографировании мира. Его эпистемологическая позиция соответствовала технологически ориентированному взгляду. Дж. Вико, в отличие от Р. Декарта, развил понимание того, что человеческое знание является результатом действия, создания вещей, сотворения мира, в котором он живет.

Такое утверждение имеет непосредственное отношение к дизайну. Это отношение подразумевается в данном высказывании. К. Криппендорф полагал возможным интерпретировать труд Дж. Вико «Новая наука» как обоснование ориентированной на человека эпистемологии, основанной на проектной деятельности, а не на беспристрастном наблюдении. Одним из убедительных доказательств этого принципа является абсолютная достоверность математики, которую Дж. Вико определил как человеческое изобретение, а не отражение природы.

В новейшее время У. Р. Матурана и Ф. Х. Варела обратили сильную версию человекоцентризма в основание своей теоретической биологии. Они утверждали, что никакая теория (ни теория мира (онтология), ни теория человеческого восприятия (феноменализм), ни собственно теоретическая биология) не должна противоречить тому, на что способно человеческое тело. Человеческое познание У. Р. Матурана и Ф. Х. Варела характеризовали как оперативно замкнутую систему, развивающую собственные внутренние корреляции (строящую собственные миры) и сохраняющую способность жить перед лицом повторяющихся возмущений от не познаваемого иным образом внешнего мира [14]. Подразумевается, что существование артефактов (например, цвет, форма и т. д.) может иметь внешние причины. Но концептуализируются и конструируются артефакты самим человеком без видимых соответствий тому, что могло бы существовать без человека-наблюдателя.

Выходом из декартовой дилеммы объективизма и субъективизма является конструктивистская эпистемология, предложенная Э. Глазерсфельдом. Эта версия эпистемологии изучает, как члены сообщества приходят к пониманию. Основанием такой эпистемологии является не онтология, а жизнеспособность, т. е. способность знающих успешно реализовать свое понимание. Конструктивизм и дизайнерская деятельность тождественны в том, на что они направлены, хотя их практики применяются к различным эмпирическим областям [15].

Радикальный конструктивизм – это теория познания, обеспечивающая прагматический подход к вопросам реальности, истины, языка и человеческого понимания. Он трансформирует многие идеи философии как таковой и, следовательно, оказывает сильное влияние на общее отношение к миру, в котором живут люди. Осознавая активную роль мыслителя в построении понятий, конструктивисты показывают, что в итоге именно люди ответственны за то, что они думают и делают. Радикальный конструктивизм демонстрирует, что важнейшей задачей мыслителя является не передача готовых знаний, а обучение искусству их построения.

Экологическая философия

Другой путь к человекоцентрированности начинается с естественно-научных исследований И. В. Гёте, который пришел к этим принципам с эмпирической позиции. Его эксперименты с цветом завершились созданием теории, изложенной в книге «К теории цвета»⁴ [16].

Теория цвета И. В. Гёте противостояла физической теории цветового спектра И. Ньютона. Полемику с И. Ньютоном, утверждавшим о предвзятости и субъективности человеческого зрения, И. В. Гёте пришел к убеждению, что человеческий глаз является безотказным инструментом, на который можно положиться. Немецкий философ боролся против зарождавшегося в то время объективизма, отдававшего предпочтение физическим измерениям, а не человеческому опыту. Он считал теорию И. Ньютона, которая предсказывала реакции механических измерений, не имеющие ничего общего с тем, как люди видят мир, крупной эпистемологической ошибкой. И. В. Гёте спорил с заявлением И. Ньютона о необходимости измерять видимый свет и цвет с помощью физических измерительных устройств так, будто человеческое восприятие не имеет ничего общего с цветами. И. В. Гёте же считал свет и цвет феноменами, порождаемыми человеческими органами восприятия. Как показывают современные исследования, интуиция немецкого философа относительно восприятия цвета оказалась верной.

Важной фигурой в развитии экологического сознания для К. Кrippендорфа являлся немецкий биолог, философ Я. Иксюль, который еще в 1930-х гг. разработал экологическую теорию осмысленного построения мира животными и людьми [17]. Он рассматривал возможные миры животного как миры, ограниченные сенсорными и двигательными органами, которые имеются у этого животного. Согласно Я. Иксюлю мир, существующий на самом деле для животных и людей, создается, возникает, переживается как окружающий мир (*Umwelt*) и обретает смысл в результате чьих-то действий. Все живые существа координируют свои сенсорные и двигательные органы и развивают значимые связи между тем, что они делают, и тем, как эти действия влияют на их чувства. Летучие мыши и люди различаются не только своей чувствительностью (к сигналам радара в сравнении с видимым светом и др.) и доступными им действиями (например, полет и цепляние летучих мышей и бесчисленные действия, которые могут выполнять люди), но и богатством корреляций ощущений с действиями, влияющими на них. Человек может водить машину, потому что способен осмысленно связывать то, что видит, с тем, что делает или чего хочет достичь. Принципы Я. Иксюля применимы не только к видоспецифическим построениям мира, но и к внутривидовым различиям, а также к людям, которые отличаются культурой, языком, профессией, историей и желаниями, и, следовательно, по-разному осмысливают окружающую их среду, и рассматривают ее как разные миры.

В отличие от Я. Иксюля, который исследовал проблему отношения живых существ к окружающему миру, англо-американского универсального мыслителя Г. Бейтсона⁵ в большей мере занимал разрыв между технологией и человеческой способностью ориентироваться в мире, лежащими в основе различий между поведением, питаемым физическими причинами, и поведением, запускаемым информацией [18]. Ситуации, когда пинают камень и когда пытаются пнуть собаку, разнятся. Для живых существ значение (в терминах Г. Бейтсона – информация) не является ни сущностью, ни причинным агентом.

Следующий шаг экологической философии, который эксплицировал К. Кrippендорф, – это изучение использования человеком технологических систем. Здесь важным является текст Дж. Дж. Гибсона, появившийся в 1979 г. Автор на основе экспериментов со зрительным восприятием разработал экологическую теорию восприятия [19]. Американский мыслитель осознавал необходимость языка,

⁴«К теории цвета» (*Zur Farbenlehre*) – книга И. В. Гёте о природе цвета и его восприятии человеком. Впервые она была опубликована на немецком языке в 1810 г. Английский перевод под названием *Theory of Colours* появился в 1840 г. Работа содержит подробные описания таких явлений, как цветные тени, преломление и хроматическая аберрация. Произведение И. В. Гёте до сих пор не утратило своей актуальности, а история воздействия этого текста на западную культуру является отдельной темой академических исследований.

⁵Г. Бейтсон – англо-американский антрополог, биолог, социолог, лингвист, кибернетик и философ. Его интересовали антропологические исследования, теория коммуникации и теория обучения, а также вопросы эпистемологии, натурфилософии, экологии и лингвистики. Г. Бейтсон рассматривал эти научные области не как отдельные дисциплины, а как различные аспекты реализации системно-кибернетического образа мышления.

ориентированного на человека, который не физикализировал бы человеческое восприятие, как этого требовал И. В. Гёте, и не психологизировал бы окружающий мир. Два концептуальных ключа к его теории – это сконструированные им понятия «аффорданс» (*affordance*) и «прямое восприятие» (*direct perception*).

Аффорданс – это возможность делать нечто с тем, что дано в ощущении; взаимная связь между наблюдающим актором и особенностями окружения. Дж. Дж. Гибсон описывал особенности человеческого мира как возможности, которые предоставляет человеку среда. Аффорданс характеризует не свойство предмета, позволяющее использовать его определенным образом, а то, что имеет значение для пользователя артефактов.

Касательно прямого восприятия (*direct perception*) Дж. Дж. Гибсон отметил, что возможности повседневных или знакомых функций в обычной среде понятны взрослому человеку напрямую, без усилий. Дети учатся видеть аффордансы, для большинства же взрослых подъем по лестнице, вождение автомобиля, написание письма, прием пищи являются рутинными и беспроblemными действиями. Восприятие и действие в этих случаях находятся в таком идеальном соответствии с окружающей средой, что нет необходимости размышлять о них или принимать осознанные решения об их совершении.

Концепция Дж. Дж. Гибсона важна для дизайнеров в силу своей человекоориентированности, а введенные им понятия постепенно входят в дискурс дизайна интерфейсов, в котором традиционно доминировали технологически центрированные концепции эргономики. Прямое восприятие – это то, что семантика продукта называет самоочевидным, интуитивно очевидным и естественным. Понятие «аффорданс» используется в таких областях, как психология восприятия, когнитивная психология, психология окружающей среды, промышленный дизайн, взаимодействие человека с компьютером (HCI), дизайн взаимодействия и дизайн пользовательского опыта (UI-дизайн и UX-дизайн соответственно), коммуникативные исследования, дидактический дизайн, междисциплинарные исследования науки, технологии и общества (STS), исследования искусственного интеллекта и дизайн, ориентированный на пользователя (UCD).

Символический интеракционизм

Еще в 1930-х гг. американский социальный теоретик Дж. Г. Мид разработал подход, называемый символическим интеракционизмом. Дж. Г. Мид исходил из того, что значение является центральным для поведения человека и обсуждается в социальном взаимодействии. Поскольку речь в данном случае идет о работе человеческого сознания, идеи Дж. Г. Мида приобретают и философское значение. Хотя американский теоретик и его ученики ничего не говорили о дизайне и мало рассуждали о лингвистических структурах, социальная природа значения – это то, что, по мнению К. Криппендорфа, семантика дизайна должна изучать более подробно.

В своих рассуждениях К. Криппендорф опирался преимущественно на работы последователя Дж. Г. Мида – американского социолога Г. Г. Блумера [21; 22].

Поскольку у Дж. Г. Мида и Г. Г. Блумера не было специального анализа языковых взаимодействий, а лингвистический смысл никогда не имел значения только для одного человека, К. Криппендорф считал необходимым дополнить теорию чикагской школы социологии лингвистической философией Л. И. Витгенштейна, настаивавшего на том, что значение слов лежит в истории их освоения как для отдельного человека, так и для всей культуры. Таким образом, значение всегда является социальным и представляет собой результат разговоров, сотрудничества и историй координации между людьми. То же относится и к артефактам. Все артефакты имеют историю взаимодействия с человеком, которая вплетена в социальную и культурную историю, всегда затрагивает опыт многих людей и связана с использованием лингвистических категорий. Кроме того, новые артефакты всегда возникают или развиваются на основе артефактов, существовавших ранее. Артефакты – это язык во взаимодействии.

Диалогическая философия

К. Криппендорф в рамках размежевания семантического поворота с граничащими с ним подходами подвергал критике семиотику, когнитивные науки, эргономику, эстетику, функционализм, маркетинг и текстуальный подход [1, р. 273–295]. Полемику с представителями когнитивистского подхода, он указывал на важное значение для разработки семантического подхода в дизайне таких мыслителей диалогического направления, как М. Бубер (его философия диалога, основанная на различении между отношениями *Я – Ты* и *Я – Оно* [22]) и М. М. Бахтин (его принципы диалогичности [23]).

Кроме этого, К. Криппендорф обращался к идеям специалиста по коммуникации и социальному конструированию Дж. Шоттера [24], которого он рассматривал как сторонника диалогической философии. Дж. Шоттер оспаривал традиционное научное представление о том, что существует скрытая

природа психологических и социологических реальностей, воспринимаемых в качестве естественных, которую можно открыть с помощью научной методологии. Он утверждал, что такие упорядоченные реальности, во-первых, социально сконструированы, во-вторых, поддерживаются в контексте беспорядочной повседневной разговорной деятельности. Междисциплинарный анализ Дж. Шоттера подчеркивает воображаемую, но являющуюся предметом дискуссий природу многих вещей и освещает процессы их конструирования. Он утверждал, что фундаментальная человеческая реальность – это постоянное участие людей в разговорах.

Естественно-научной базой диалогической философии, по К. Криппендорфу, может стать концепция Д. Бома, одного из самых значительных физиков XX в., разрабатывавшего идеи диалога в рамках нейропсихологии и философии сознания [25].

По Д. Бому, старая картезианская модель реальности, т. е. представление о том, что есть два вида субстанции (ментальная и физическая), которые каким-то образом взаимодействуют, была ограниченной. Чтобы ее дополнить, он разработал математическую и физическую теорию имплицитного и явного порядка. Д. Бом утверждал, что мозг на клеточном уровне работает в соответствии с математическими законами некоторых квантовых эффектов, и постулировал, что мысль распределяется и не локализуется точно так же, как квантовые сущности.

На основании своей теории Д. Бом выдвинул систему предложений по решению социальных проблем, которые стали известны как диалог Бома. Существенным компонентом этой формы диалога является то, что участники приостанавливают немедленные действия или (и) суждения и дают самим себе и друг другу возможность осознать сам мыслительный процесс. Равный статус участников диалога и его свободное пространство являются наиболее важными предпосылками понимания убеждений другого. По Д. Бому, включение диалоговых групп в социальное пространство в достаточно широком масштабе может помочь преодолеть изоляцию и фрагментацию современного постиндустриального общества.

Заключение

Изучение философских оснований семантического поворота позволяет по-новому осмыслить его истоки, а также имеет дидактическое и пропедевтическое значение для теории современного дизайна. Оно способствует экспликации трансформаций, происходящих в современной теории дизайна, и формирует канон литературы для философской рефлексии по поводу семантического поворота.

Философские основания семантического поворота заданы аппликацией и адаптацией к теории дизайна достижений в области философии языка, конструктивистской философии, экологической философии, символического интеракционизма, диалогической философии.

Обращение философии к феномену языка систематически разрушает гносеологические основы новоевропейской концепции науки, на базе которой возникли современная технология и промышленный дизайн. Дизайнерский тезаурус полон универсалистских концептов. Переход же к человекоориентированному дизайну требует понимания того, что слова создают артефакты и меняют миры. Использование языка направляет внимание дизайнера на то, что он должен делать с формами, материалами, функциями. Радикальный конструктивизм дает дизайнеру возможность понимания человеческого познания как оперативно замкнутой системы, развивающей собственные внутренние корреляции. Существование артефактов имеет внешние причины. Однако концептуализируются и конструируются артефакты самим человеком. Экологическая философия предлагает дизайнеру иной путь к человекоцентрированности, делая акцент на заданности свойств артефактов человеческим восприятием. Человеческие существа координируют свои сенсорные и двигательные органы и развивают значимые связи между действиями и чувствами. При этом возможности взаимодействия с артефактами заданы не свойствами самих артефактов, а теми значениями, которые существуют у пользователей. Символический интеракционизм делает акцент на социальной природе значения. Артефакты вплетены в социальную и культурную историю и связаны с использованием языка. Диалогическая философия ориентирует новую теорию дизайна на рассмотрение воображаемой природы артефактов как конструируемой в процессе диалога и выявление значимости диалоговых процессов для преодоления изоляции дизайнера в постиндустриальном обществе.

References

1. Krippendorff K. *The semantic turn. A new foundation for design*. Boca Raton: Taylor&Francis; 2006. 368 p. Co-published by the CRC Press.
2. Gadamer H-G. *Hermeneutik 1: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik gesammelte Werke. Band 1*. Tübingen: Mohr Siebeck; 1990. 495 S.
3. Rorty RM, editor. *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*. Chicago: Chicago University Press; 1970. 407 p.

4. Lafont C. *The linguistic turn in hermeneutic philosophy*. Medina J, translator. Massachusetts: The MIT Press; 1999. 399 p.
5. Marx K. Thesen über Feuerbach. In: Bagaturija G, Ćurbanov L, Koroleva O, Vasina L, die Bearbeiter. *Karl Marx, Friedrich Engels Gesamtausgabe Abteilung IV. Band 3*. Berlin: Akademie Verlag; 1998. S. 19–21.
6. Wittgenstein L. *Philosophical investigations*. Anscombe GEM, translator. Oxford: Blackwell; 1953. 232 p.
7. Whorf BL. *Language, thought and reality*. Carroll JB, editor. Massachusetts: The MIT Press; 1956. 278 p.
8. Austin JL. *How to do things with words*. Urmson JO, editor. London: Oxford University Press; 1962. 166 p.
9. Searle JR. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press; 1969. 203 p.
10. Searle JR. *The construction of social reality*. New York: Free Press; 1995. 241 p.
11. Rorty RM. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press; 1989. 201 p.
12. Campbell L. *The theaetetus of Plato with a revised text and English notes*. Oxford: Oxford University Press; 1883. 423 p.
13. Vico G. *The first new science*. Pompa L, editor. Cambridge: Cambridge University Press; 2002. 366 p.
14. Maturana HR, Varela FJ. *The tree of knowledge; the biological roots of human understanding*. Paolucci R, translator. Boston: Shambhala; 1988. 231 p.
15. Glasersfeld E. *Radical constructivism. A way of knowing and learning*. London: Falmer Press; 1995. 213 p.
16. Goethe JW. *Theory of colours*. Eastlake CL, translator. Massachusetts: The MIT Press; 1970. 423 p.
17. Uexküll J. A stroll through the worlds of animals and men: a picture book of invisible worlds. In: Schiller CH, translator. *Instinctive behavior: the development of a modern concept*. New York: International University Press; 1957. p. 319–391.
18. Bateson G. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. New York: Ballantine; 1972. 535 p.
19. Gibson JJ. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin; 1979. 332 p.
20. Blumer H. *Industrialisation as an agent of social change. A critical analysis*. London: Routledge; 1990. 195 p.
21. Blumer H. *Selected works of Herbert Blumer. A public philosophy for mass society*. Urbana: Illinois University Press; 2000. 400 p.
22. Buber M. *I and Thou*. New York: Scribner; 1958. 137 p.
23. Bakhtin MM. *The dialogical principle*. Godzich W, translator. Minnesota: Minnesota University Press; 1984. 132 p.
24. Shotter J. *Conversational realities: constructing life through language*. California: SAGE; 1993. 208 p.
25. Bohm D. *On dialogue*. London: Routledge; 1996. 144 p.

Статья поступила в редколлегию 06.07.2022.
Received by editorial board 06.07.2022.

СОДЕРЖАНИЕ

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Крывалан А. Д.</i> Фактар часу для разумення культурнай ідэнтычнасці	4
<i>Гафарова Ю. Ю.</i> Цифровая антропология: установки и принципы.....	10
<i>Сун Цзисинь.</i> Городская субкультура как продукт современного китайского общества	15

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Харэўскі С. В.</i> Вобраз Мінска ў мастацтве XIX ст.: Юзаф Пешка, Бартэлямі Лавернь, Напа- леон Орда	21
<i>Тамковіч Ю. В., Яноўскі А. А.</i> Гісторыя і сучаснасць чырвонага дома Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.....	32
<i>Сюе Лина.</i> Китайская традиционная праздничная культура в контексте коммеморации.....	48

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

<i>Сташкевіч А. Б.</i> Ахова нематэрыяльнай культурнай спадчыны: канвенцыянальныя і прак- тычныя аспекты.....	55
<i>Карпиевич В. А.</i> Конвергенция культурных индустрий	63
<i>Мохова Е. В.</i> Мотив портика в средовом образе усадебного дома Беларуси	70
<i>Гафаров Х. С.</i> Философские основания семантического поворота в теории дизайна.....	77

CONTENTS

SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

<i>Krivolap A. D.</i> Time factor for understanding of the cultural identity	4
<i>Gafarova J. J.</i> Digital anthropology: attitudes and principles	10
<i>Song Jixin.</i> Urban subculture as a modern Chinese society product	15

WORLD AND NATIONAL CULTURE

<i>Chareuski S. V.</i> The image of Minsk in the art of the 19 th century: Józef Peszka, Barthélemy Lauvergne, Napoleon Orda	21
<i>Tamkovich Y. V., Yanouski A. A.</i> History and modernity of the red house of the Belarusian State University	32
<i>Xue Lina.</i> Chinese traditional festive culture in the context of commemoration	48

CULTURAL INDUSTRIES

<i>Stashkevich A. B.</i> Safeguarding of the intangible cultural heritage: conventional and practical aspects	55
<i>Karpiievich V. A.</i> Convergence of cultural industries	63
<i>Mokhova E. V.</i> A portico motif in the environmental image of a manor house in Belarus	70
<i>Gafarov H. S.</i> Philosophical foundations of the semantic turn in the design theory	77

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

Журнал включен в библиографическую базу данных научных публикаций «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

**Человек в социокультурном измерении.
№ 2. 2022**

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

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

Редакторы *М. А. Журо, Е. В. Жерносек*
Технические редакторы *Д. Ф. Когут,*
А. Ю. Лецинская
Корректор *А. С. Горгун*

Подписано в печать 22.08.2022.
Тираж 100 экз. Заказ 6009.

Издательско-полиграфическое частное
унитарное предприятие «Донарит».
Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя
печатных изданий № 1/289 от 17.04.2014.
Ул. Октябрьская, 25, 220030,
г. Минск, Республика Беларусь.

© БГУ, 2022

**Human in the Socio-Cultural Dimension.
No. 2. 2022**

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

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

Editors *M. A. Zhuro, E. V. Zhernosek*
Technical editors *D. F. Kogut,*
A. Y. Leschinskaya
Proofreader *A. S. Gorgun*

Signed print 22.08.2022.
Edition 100 copies. Order number 6009.

Publishing and printing private
unitary enterprise «Donarit».
Certificate of state registration of the publisher,
manufacturer, distributor of printed publications
No. 1/289 dated 17.04.2014.
25 Kastyryčnickaja Str.,
Minsk 220030, Republic of Belarus.

© BSU, 2022