БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЧЕЛОВЕК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

HUMAN IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Издается с февраля 2020 г.
Выходит один раз в полугодие

2 **2020**

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; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: usovskaya@bsu.by

ВАЖНИК С. А. – кандидат филологических наук, доцент; декан факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: waznik@yandex.ru

Ответственный секретарь

ШОДА М. Ю. – кандидат филологических наук; доцент кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: marshoda@gmail.com

Адамчик Д. Ягеллонский университет, Краков, Польша.
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.
Бараш Д. Высшая школа социальных наук, Париж, Франция.
Бозиев Р. С. Редакция научно-теоретического журнала «Педагогика», Москва, Россия.
Виднянский С. В. Национальная академия наук Украины, Киев, Украина.
Водопьянов П. А. Белорусский государственный технологический университет, Минск, Беларусь.
Воронович И. Н. Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь.
Гафаров Х. С. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
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.
Кандыбович С. Л. Федеральная национально-культурная автономия белорусов России «Белорусы России», Москва, Россия.
Коэн Р. Нью-Йоркский университет, Нью-Йорк, США.
Лаврентьев А. Н. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
Локотко А. И. Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Лещенко Л. Институт международных исследований Вроцлавского университета, Вроцлав, Польша.
Мартынов В. Ф. Институт современных знаний им. А. М. Широкова, Минск, Беларусь.
Павильч А. А. Белорусский государственный экономический университет, Минск, Беларусь.
Свидерская М. И. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.
Симян Т. С. Ереванский государственный университет, Ереван, Армения.
Снапковская С. В. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Суша А. А. Национальная библиотека Беларуси, Минск, Беларусь.
Топузов О. М. Институт педагогики Национальной академии педагогических наук Украины, Киев, Украина.
Филипп К. Я. Штутгартский университет, Штутгарт, Германия.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

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

Deputy editors-in-chief

USOUSKAYA E. A., PhD (cultural studies), docent; head of the department of cultural studies 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 social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: waznik@yandex.ru

Executive secretary

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

Adamczyk D. Jagiellonian University, Krakow, Poland.
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.
Barash D. School for advanced studies in the Social Sciences, Paris, France.
Boziev R. S. Editorial office of the journal «Pedagogika», Moscow, Russia.
Vidnyansky S. V. National academy of sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
Vodopyanov P. A. Belarusian State Technological University, Minsk, Belarus.
Voronovich I. N. Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus.
Gafarov H. S. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
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.
Kandybovich S. L. Federal National Cultural Autonomy of Belarusians in Russia «Belarusians of Russia», Moscow, Russia.
Cohen R. New York University, New York, USA.
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.
Leshchenko L. Institute of International Studies of the University of Wroclaw, Wroclaw, Poland.
Martynov V. F. Shirokov Institute of Contemporary Knowledge, Minsk, Belarus.
Pavilch A.A. Belarusian State Economic 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.
Susha A. A. National Library of Belarus, Minsk, Belarus.
Topuzov O. M. Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
Philip K. Ya. University of Stuttgart, Stuttgart, Germany.

Социокультурная коммуникация

Socio-cultural communications

УДК 7.011.2

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЦЕНТРАЛЬНОГО КОРПУСА ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА: ИНТЕРЬЕР И ЭКСТЕРЬЕР

Т. С. СИМЯН[1)]

[1)]*Ереванский государственный университет, ул. Алека Манукяна, 1, 0025, г. Ереван, Армения*

Рассматривается семиотизированное пространство интерьера и экстерьера центрального здания Ереванского государственного университета. Особое внимание уделяется фойе, структуре музея университета, а также экстерьерному пространству. Показано, что перед «читателем» университетского пространства раскрываются культурные артефакты, отсылающие к социальной, культурной и исторической памяти. Выделяются также главные смысловые маркеры – «центры» университета (музей, библиотека и скульптуры) как носители культурной, национальной и наднациональной памяти. Описание библиотеки отражает становление и историю университета, а также наиболее важные и драматические события в истории армянского народа (Великая Отечественная, Карабахская войны), которые также осмыслены в экстерьерном пространстве университета.

Ключевые слова: семиотика пространства; университетское пространство; интерьер университета; экстерьер университета; семиозис пространства.

Образец цитирования:
Симян ТС. Семиотическое пространство центрального корпуса Ереванского государственного университета: интерьер и экстерьер. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:4–12.

For citation:
Simyan TS. Semiotic space of the central housing of Yerevan State University: interior and exterior. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:4–12. Russian.

Автор:
Тигран Сержикович Симян – доктор филологических наук; профессор кафедры зарубежной литературы факультета европейских языков и коммуникации.

Author:
Tigran S. Simyan, doctor of science (philology); professor at the department of the foreign literature, faculty of European languages and communication.
tsimyan@ysu.am

CC BY NC

SEMIOTIC SPACE OF THE CENTRAL HOUSING OF YEREVAN STATE UNIVERSITY: INTERIOR AND EXTERIOR

T. S. SIMYAN[a]

[a]*Yerevan State University, 1 Alex Mannogian, Yerevan 0025, Armenia*

The article considers the semiotized space of the interior and exterior of the central building of Yerevan State University. The description is carried out from interior to exterior. A special place is given to the lobby, the structure of the university's museum, as well as the exterior. Cultural artifacts that refer to social, cultural and historical memory are revealed to the university's «reader». The main semantic markers of the «center» of the university (museum, library and sculptures) are the carriers of cultural, national and supranational memory. The library shows the formation and history of the university, as well as the most important and dramatic events in the history of the Armenian people: the II World War, the Karabakh War of the 1990s and 2016, which are also accented and meaningful in the exterior university.

Keywords: semiotics of space; university space; university interior; university exterior; semiosis of space.

Введение

Семиотизация пространства Ереванского государственного университета (ЕГУ) сложилась в советскую и постсоветскую эпохи и хронологически охватывает больше века: от основания ЕГУ (1919) до настоящего момента. Данная статья является своего рода продолжением дискурса, в котором описывается семиотизированное пространство интерьера и экстерьера центрального здания ЕГУ и его близлежащей территории [1, с. 268–276; 2, с. 104–120].

Главный тезис данной работы состоит в том, что человек семиотизирует городское, университетское пространство, на подсознательном уровне противопоставляя культурное природному и тем самым наделяя территории знаковым, прагматическим, культурным, аксиологическим смыслом. Армянский пример организации университетского пространства показывает частное, национальное преломление данного тезиса и отражает специфику ментальности, социальной и культурной памяти народа.

Фойе центрального корпуса ЕГУ

Фойе центрального здания покрыто мраморной плиткой, а на мраморных постаментах стоят бронзовые бюсты первых руководителей ЕГУ, известных профессоров и деятелей культуры, установленные накануне 50-летия университета (рис. 1). Среди них можно увидеть бюсты историков Лео (Аракел Бабаханян) (1860–1932), Акопа Манандяна (1873–1952), литературоведа Манука Абегяна (1865–1944), лингвиста Грачьи Ачаряна (1876–1953) и др. Позже были установлены бюсты известного критика и общественного деятеля Никола Агбаляна (1875–1947), астрофизика Виктора Амбарцумяна (1908–1996), лингвистов Эдуарда Агаяна (1913–1991), Геворка Джаукяна (1920–2002) и др. [3, с. 79]. Продолжением аллеи бюстов центрального здания ЕГУ можно считать фойе корпуса армянской филологии, где на первом и втором этажах размещены бюсты литературоведов академиков Арсена Тертеряна (1882–1953), Эдуарда Джрбашяна (1923–1999), Грачьи Тамразяна (1926–2001), лингвистов профессоров Гургена Севака (1904–1980) и Оганеса Барсегяна (1920–2004). Эти бюсты были установлены на средства близких и родных умерших ученых с согласия руководства университета[1].



Рис. 1. Фойе центрального корпуса ЕГУ
Fig. 1. Foyer of the central building of Erevan State University

Все бюсты известных армянских ученых и писателей можно «прочитать» с «обратной перспективы» (П. Флоренский). Для реципиентов – студентов и гостей университета – они должны стать поводом для знакомства с творчеством и научным наследием этих деятелей.

[1]Автор благодарит за предоставленную информацию декана факультета армянской филологии Арцруна Авагяна.

Если в центральном фойе представлены бюсты крупных ученых, литературоведов, лингвистов, историков XX в., то в фойе библиотеки на огромной туфовой плите изображены преимущественно ученые средневековых армянских университетов (см. подробнее [2, с. 110–113]).

Верхние этажи центрального корпуса ЕГУ: ректорат, музей

В центральном здании размещаются ректорат со всеми отделами, библиотека[2] и музей университета. На самом верху центрального здания располагаются управленческие подразделения (четвертый, пятый этажи) и музей университета (шестой этаж). Здание библиотеки было построено в 1994 г. как продолжение центрального корпуса[3]. Таким образом, можно заключить, что в центральном здании ЕГУ сконцентрирован культурный, символический (власть) капитал университета, а также культурная и транснациональная память (музей, библиотека).

Функция университетского музея

Современные музеи являются визуальными пространствами и генераторами формирования культурной памяти для воспитания подрастающего поколения, формирования адекватного отношения к научным центрам, университетам как национальной ценности.

Культурные пространства (музеи, библиотеки), по сути, выступают связующими звеньями, благодаря которым встречаются как минимум три поколения: профессура, молодые ученые (аспиранты, докторанты) и студенты бакалавриата и магистратуры. В этом контексте необходимо определить, что хочет представить в университетских музеях старшее поколение, что для него *важно* и что *не следует забывать* среднему и младшему поколениям.

До сих пор актуальны идеи Ю. М. Лотмана о функции университета: «Чему же учатся люди? Люди учатся Знанию, люди учатся Памяти, люди учатся Совести. Это три предмета, которые необходимы в любой Школе и которые вобрало в себя искусство. Искусство – это, по сути своей, Книга Памяти и Совести. Нам надо только научиться читать эту Книгу» [6, с. 167]. Если перевести сказанное на другой семиотический язык, то университетское пространство должно передавать следующим поколениям научные открытия (Знание), социальные и культурные ценности (Память) и этические устои (Совесть). Именно в гармоничном соотношении этих трех китов можно воспитать полноценного человека, интеллектуально и социально ответственного родителя, учителя, ученого, гражданина[4].

Проект музея ЕГУ возник в 1960 г., но предложение о его создании поступило еще в 1957 г. от преподавателя ЕГУ юриста Григора Чубаряна [3, с. 226].

На современном этапе в музее представлены следующие экспозиции и тематические блоки:

1) история становления университета (документация об основании ЕГУ и его структур (факультетов), фотографии первых зданий университета, мебель кабинета первого ректора (рис. 2), портреты основателей университета, профессоров, стоявших у истоков университета, первый компьютер университета, каменные породы – вся цветовая палитра туфа как основного стройматериала армянской архитектуры);

2) реконструкция аудиторного интерьера советской эпохи;

3) репрессии среди студентов и преподавателей ЕГУ;

4) Великая Отечественная война, Карабахская (Арцахская) война (списки участников войн, солдатские реликвии, награды, ордена, медали, дипломы, боевые ремни, кепки, студенческие билеты погибших; среди всего прочего можно увидеть военный трофей – бутылку вина из Агдама, а также визуализацию с изображениями участников Карабахской войны 2016 г.);

5) геноцид (книги о геноциде армян, буклеты, афиши мероприятий и конференций, посвященных коммеморации и исследованию проблемы геноцида);



Рис. 2. Предметы кабинета ректора
Fig. 2. Items for the rector's office

[2]О деятельности библиотеки ЕГУ в советскую эпоху см. [4, с. 229–236].

[3]В 1997 г. библиотеку переименовали в честь Саргиса Измиряна и Мари Измирян, родителей швейцарского благотворителя армянина Тиграна Измиряна, который в 1995 г. перечислил 1 млн долл. США на модернизацию библиотеки [5, с. 144].

[4]О функциях музеев и принципах их анализа см. [7, с. 78–87].

6) студенчество (мантия магистра с вышивкой в виде национального флага);

7) символика ЕГУ (флаг и герб университета, фотография первого директора – основателя музея ЕГУ профессора Людвига Гарибджаняна (1922–2011));

8) археологический блок (артефакты древнейших эпох каменного, бронзового, железного веков, раннего Средневековья и т. д.);

9) подарки университету (сувениры, привезенные высокопоставленными лицами, гостями университета: вазы, картины, часы, медали, карпеты и т. д.)[5].

Указанные тематические блоки служат «лабораторией» для студентов исторического факультета, а также презентуют культурную и социальную память. Представленные события становятся важными маркерами социальной коллективной памяти, которые должны передаваться последующим поколениям. Некоторые из них проявляются и в экстерьере университетского пространства.

Тема и визуализация геноцида армян в экстерьерном университетском пространстве: Аллея благодарности

Следует упомянуть о важном памятнике, открытом в честь 100-летия жертв геноцида армян 1915 г. В советское время тема и дискурс геноцида актуализировались после XX съезда КПСС, затем – после издания в 1965 г. романа Франца Верфеля (1890–1945) «Сорок дней Муса-Даги» (1933) (тираж книги составил 1 млн экземпляров) и организации 20 апреля в 1965 г. конференции в ЕГУ, посвященной 50-летию геноцида армян. Все эти события стали началом активизации социальной памяти о геноциде армян и формирования соответствующего письменного и визуального дискурса в Армянской ССР.

Визуализацию темы геноцида можно заметить не только в музее ЕГУ, но и на территории университета. Во дворе шестого здания 21 апреля 2015 г. был воздвигнут 7-метровый памятник в честь 100-летия геноцида армян – расцветший камень в форме креста-посоха (скульптор – Камсар Варданян). Памятник был создан по инициативе декана теологического факультета епископа Анушавана Жамкочяна по благословлению Католикоса всех армян Гарегина II на пожертвование мецената Грачьи Погосяна, о чем указывается на оборотной стороне памятника.

Перед центральным зданием 29 апреля в 2015 г. была открыта Аллея благодарности. Здесь справа и слева установлены бюсты известных деятелей культуры и искусства, сыгравших важную роль в формировании дискурса о геноциде армян на Западе, в их числе Фритьоф Нансен (Норвегия), Иоанн Лепсиус (Германия), Карен Яппе (Дания), Генри Моргентау (США), Франц Верфель (Австрия), Анатоль Франс (Франция), Рафаэль Лемпкин (Польша), Джеймс Брайс (Великобритания), Пьер Кияри (Франция), Якоб Кюнцлер (Швейцария), которые оказали помощь беженцам и рассказали о первом геноциде XX в. Эта аллея на территории ЕГУ – знак благодарности всем людям, протянувшим руку помощи армянскому народу в трагедии начала XX в. [3, с. 88–89]. Кроме того, Аллея благодарности – повод задуматься об альтруизме, неприемлемости геноцида как такового в любом виде и масштабе.

Исторические маркеры университетского пространства

Память о Великой Отечественной войне. В университетском пространстве можно увидеть памятник из гранита с засохшим листочком из меди и живым источником, установленный 8 мая 1979 г. в память о 300 сотрудниках и студентах университета, погибших в Великой Отечественной войне. Из 850 участников, более 500 были преподавателями [3, с. 72; 8, с. 3, 37]. Рядом с засохшим листочком на армянском языке написано: «Вечная память университетским героям, погибшим в 1941–1945 гг. в Великой Отечественной войне» (рис. 3). Авторы юбилейного издания «Из истории ЕГУ» отмечают, что засохший листочек на пятиметровой гранитной плите символизирует молодых погибших, а живой источник – жизнь и бессмертие [3, с. 73].



Рис. 3. Мемориал Великой Отечественной войны

Fig. 3. Memorial of the Great Patriotic War

Конечно, идея бессмертия передается и самой гранитной плитой, так как эта магматическая горная порода является одной из самых плотных, твердых и прочных. С обратной стороны плиты можно увидеть цветок – знак памяти о погибших.

[5]Подробно об истории основания музея и его социальной и научной функции см. [3, с. 226–231].

Кроме того, с боковых сторон высечены полукруглые проемы, напоминающие детали средневековой церковной архитектуры, куда можно ставить свечки, которые особенно красиво смотрятся в темное время суток.

Данный памятник является идеологической конструкцией. Если бы не было дополнительной информации, то кусок меди на фронтальной части плиты не идентифицировался бы как высохший листочек, олицетворяющий судьбы погибших в Великой Отечественной войне, хотя в нем угадывается крест. Именно поэтому можно отметить, что мемориальная плита говорит больше идеями, чем языком скульптуры, пластики, изобразительных приемов.

Мемориальный крест-камень (хачкар). Перед зданием гуманитарных факультетов 27 мая 1996 г. был уставлен хачкар в честь всех погибших научных работников и студентов ЕГУ, участвовавших с 1988 г. в Карабахской войне (рис. 4)[6]. Хачкар был установлен за счет средств студенческого профсоюза и отдельных меценатов. По сути, это классический хачкар, высеченный на армянском желто-красном туфе, который олицетворяет память обо всех погибших в 1988–1996 гг. Идея вечности и символа жизни, заключающаяся в круговых фигурах снизу и сверху креста, противопоставляется гранатам[7]. Как отмечает Н. Саркисян, «горечь кожуры (граната. – *Т. С.*) символизирует Ветхий Завет, сладость зерен – Новый Завет и Церковь; горькая кожура, заключающая в себе множество семян граната, – это горькие притчи пророков, несущие сладость Благой Вести; горечь угроз, пленений и бед, которыми кормили язычников, противопоставляется сладкому плоду всех перенесенных испытаний, обретенному в Церкви; жизнь праведников, полная горечи и испытаний, несет в себе сладость плода бессмертия, обретенного после воскресения» [9, с. 224]. Но, пожалуй, скульптор не руководствовался этими знаниями при создании хачкара и хачкара-посоха, а исходил из современного визуального дискурса. Конечно, немаловажное значение в «пангранатизации» сыграл фильм С. Параджанова «Цвет граната» (1968). Особенно в постсоветское время в городском пространстве часто в рекламных целях гранат использовался как один из символов армянской идентичности. Но эти примеры показывают профанную, а не сакральную семантику граната.



Рис. 4. Мемориальный крест-хачкар
Fig. 4. Memorial cross-khachkar

Расцветающий крест – символ Воскрешения Христа – высечен по канону Армянской апостольской церкви. Эта идея проецируется на всех крестах погибших в Карабахской войне. В честь погибших в ЕГУ Юры Ованисяна, Самвела Геворкяна, Артура Мкртчяна были названы аудитории [3, с. 109], что также является маркером социальной памяти.

Возобновленная 1–2 апреля 2016 г. война в Нагорном Карабахе по официальным данным унесла жизни более 100 солдат и офицеров[8]. Погибшие герои были увековечены и в университетском пространстве.

Пешеходные врата университета и Карабахская война 2016 г. При трех пешеходных вратах ЕГУ можно увидеть граффити с изображениями героев, погибших в Карабахской войне 2016 г. Последними «героями нашего времени» стали капитан Арменак Урфанян, который погиб во время интенсивного обстрела противника в направлении Мартакерта и 28 мая 2016 г. посмертно был награжден орденом Боевого креста I степени. Его боевыми товарищами являлись также спасители Мартакерта – Кярам Слоян, Андраник Зограбян [10] и др.

[6]Список участников в Карабахской войне см.: [3, с. 93].
[7]Об истории символики граната в армянской архитектуре и изобразительном искусстве см. [9, с. 210–229].
[8]Подробно о помощи университета правительству Карабаха и армии см. [3, с. 109–112].

Врата – подземный переход (слева от центрального здания ЕГУ). Перед входом в подземный переход (рядом с геологическим факультетом) на стене изображен Роберт Абаджян, а внизу приводится надпись: «До последнего момента не оставил пост. Не оставляй свою Родину» (рис. 5). Роберт Абаджян тоже был одним из спасителей Мартакерта.

Врата со стороны ул. Алека Манукяна (справа от центрального здания ЕГУ). На граффити изображен танкист Беньямин Егоян, ниже следует надпись: «Его оружием был танк. Твое оружие – знание» (рис. 6).

Врата со стороны ул. Егише Чаренца[9]. На стене здания гуманитарных факультетов изображен Арменак Урфанян и приводится следующий текст: «Его миссия была защищать. Твоя миссия – учиться…» (рис. 7).

Как видно по текстам и выбранным героям, все граффити нарисованы не «снизу», от народа, а заказаны «сверху»: в них заложено двойное кодирование, заранее обговоренное с руководством университета.

О чем говорят эти граффити? Погибшие были визуализированы и зафиксированы в университетском пространстве как герои своего поколения. Они стали примером боевой храбрости. На прагматическом уровне граффити прочитываются как средство пропаганды ценностей: молодежь должна знать и помнить героев. Напоминание становится этическим актом и одновременно частью социальной памяти. Надписи под граффити являются социальными посланиями, от социальных институтов (ЕГУ, Министерство обороны Республики Армении и т. д.), чтобы последующие поколения «защищали, а не предавали и не оставляли родину, пост, танк». Иными словами, молодое поколение должно усвоить высокие этические нормы. Но, кроме этих норм, оно еще должно помнить об учебе, ведь для студента это «миссия» и «оружие». Как писал Ф. Бекон: «Знание – сила».



Рис. 5. Роберт Абаджян
Fig. 5. Robert Abajyan



Рис. 6. Беньямин Егоян
Fig. 6. Benjamin Egoyan



Рис. 7. Арменак Урфанян
Fig. 7. Armenak Urfanyan

Факультетские маркеры университетского пространства

Кроме национальных, социальных и исторических маркеров памяти, в университетском пространстве можно увидеть, условно говоря, «факультетские» маркеры. Это не значит, что они лишены культурной, исторической и транснациональной нагрузки. За центральным корпусом ЕГУ, рядом со зданиями биологического и гуманитарных факультетов можно увидеть два интересных маркера памяти.

Один из них – бюст востоко- и кавказоведа, академика и первого президента Академии наук Армянской ССР (1943–1947) Иосифа Орбели (1887–1961) (рис. 8); другой – скульптура молекуле жизни – ДНК



Рис. 8. Бюст Иосифа Орбели
Fig. 8. Bust of Joseph Orbeli

[9]Вход на территорию университета между зданием гуманитарных наук и биологического факультета ЕГУ.

рядом с биологическим факультетом (рис. 9). Как отмечается на информационном баннере к скульптуре, ДНК – самое важное открытие XX в., так как эта молекула обеспечивает сохранение и передачу всей наследственной информации живых организмов от поколения к поколению.



Рис. 9. Скульптура ДНК в ЕГУ
Fig. 9. DNA sculpture in the Erevan State University

Следует обратить внимание на то, что это единственная транснациональная скульптура университетского пространства ЕГУ, посвященная основе человечества, биологической памяти. Интересно, что первая скульптура ДНК была установлена в Великобритании, во дворе Клэр-колледжа Кембриджского университета: ее подарил Джеймс Уотсон в 1953 г. в память о совместном с Фрэнсисом Криком открытии.

Это не единственная скульптура ДНК в университетском и городском пространстве. В конце 1960-х гг. от стелы, посвященной молекуле ДНК, отказался Зеленоград, и в 2010 г. она попала в Воронеж, где жители города стали называть ее «штопор», «спирохета», «молекула ДНК» (рис. 10). Эта скульптура стала символом института радиотехники и радиоэлектроники, на ней написано: «Слава советской науке» [11]. Как следует из надписи, стела на кольцевой развязке улиц Мира, Феоктистова и Энгельса использовалась как средство пропаганды советской науки, т. е. великое открытие Запада приписывалось Советскому Союзу.

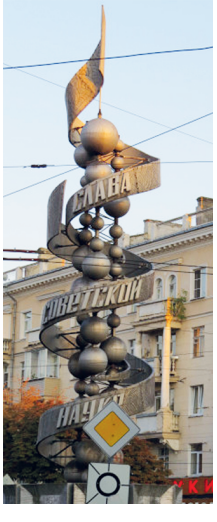

Рис. 10. Скульптура ДНК в Воронеже
Fig. 10. Sculpture of DNA in Voronezh

Семантическая нагрузка символа ДНК создается благодаря контексту идеологизированных названий улиц Фридриха Энгельса, летчика-космонавта Константина Феоктистова (1926–2009) и проспекта Мира. Варианты прочитывания перекрестка и скульптуры ДНК зависят от «читателя» городского пространства, от того, как жонглируются имена улиц, текст на скульптуре и ее профанное и официальное названия (штопор *vs* молекула ДНК).

В России можно увидеть также скульптуру мыши, вяжущей нить ДНК (художник – Андрей Харкевич, скульптор – Алексей Агриколянский, 2015) (рис. 11), расположенную за Институтом цитологии и генетики Сибирского отделения РАН в Академгородке Новосибирска. Она раскрывает научные реалии открытия ДНК. Так, 70-сантиметровая бронзовая скульптура-мышка установлена на гранитном постаменте высотой 2,5 м и вяжет так называемую левозакрученную Z-форму ДНК [12]. Задумчивая мышка отсылает также к подопытным мышам, благодаря которым научное сообщество открыло молекулу жизни и продолжает изучать гены, молекулярные и физические механизмы заболеваний, разрабатывать новые медикаменты [13].

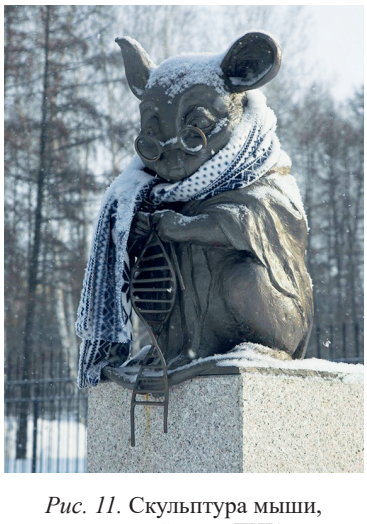

Рис. 11. Скульптура мыши, вяжущей нить ДНК, в Новосибирске
Fig. 11. Sculpture of a mouse knitting a DNA strand in Novosibirsk

Конечно, скульптура ДНК в университетском пространстве ЕГУ лишена политического подтекста и игривости, свойственных скульптуре мышки из Академгородка. Ереванскую скульптуру ДНК можно рассматривать не только как отдельный сегмент университетского пространства. Вкупе с другими семиотизированными компонентами (памятник погибшим в Великой Отечественной и Карабахской войнах, Аллея благодарности) скульптура ДНК обретает новые коннотативные смыслы: молекула жизни помнит все. Она имеет жизнеутверждающий смысл, и на этой базе для последующих поколений создается все остальное, от человека до культурной «надстройки». Иными словами, это единственный жизнеутверждающий артефакт, знак биофилии на университетском пространстве, который противопоставлен всем остальным маркерам памяти, указывающим на историческую трагедию армянского народа (биофилия *vs* некрофилия)[10]. Если рассматривать экстерьер университетского пространства в указанной оппозиции, то выявляется содержание коллективного подсознательного: это незакрытый гештальт, незаживающая рана.

[10]Подробно эта проблема освещается в работе Э. Фромма «Анатомия человеческой деструктивности» [11].

Заключение

Таким образом, фойе университета представляет маститых ученых, столпов армянской фундаментальной науки. Центральная часть университета маркирована как центр власти, носитель культурной и наднациональной памяти (библиотека, музей). Библиотека отражает историю университета, а также наиболее важные драматические события в истории армянского народа. Тема геноцида армян во время Первой мировой войны представлена не только в интерьерном, но и в экстерьерном пространстве университета (Аллея благодарности), которое отражает и другие важные события национального и наднационального масштаба (Великая Отечественная война, Карабахская война 1990-х гг. и 2016 г.). В свою очередь, факультетские маркеры типологизирутся по принципу национального (бюст Орбели) и наднационального (памятник ДНК). Центральное пространство университета становится местом встречи социальной, культурной, национальной и цивилизационной памяти.

Библиографические ссылки

1. Аванесов СС. Университет и формирование урбанистической реальности. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики* [Интернет]. 2019 [процитировано 10 июня 2020 г.];3:268–276. Доступно по: https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/avanesov_s._s._268_276_3_21_2019.pdf. DOI: 10.23951/2312-7899-2019-3-268-276.

2. Симян ТС. Интерьерное и экстерьерное пространство Ереванского государственного университета: опыт семиотического описания. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики* [Интернет]. 2020 [процитировано 10 июня 2020 г.];1:104–120. Доступно по: https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/simyan_t._s._104_120_1_23_2020.pdf. DOI: 10.23951/2312-7899-2020-1-104-120.

3. Симонян А, редактор. *Из истории ЕГУ*. Ереван: Издательство ЕГУ; 2018. 289 с. (на арм.).

4. Аракелян СН. [Научная библиотека Ереванского государственного университета]. *Вестник Ереванского университета* [Интернет]. 1979 [процитировано 10 июня 2020 г.];1:229–236. Доступно по: http://ysu.am/files/25S_Arakelyan.pdf (на арм.).

5. Азатян Л, редактор. *Ереванский государственный университет*. Ереван. Издательство Ереванского университета; 2009. 196 с. (на арм.).

6. Лотман ЮМ. *Воспитание души*. Санкт-Петербург: Искусство; 2005. 624 с.

7. Степанян А. Цивилизация-музей семантическая инверсия (теоретические постановки вопросов). *Музей*. 2012:78–87. (на арм.).

8. Енгоян ПС. *Ереванский университет в годы Отечественной войны*. Ереван: Издательство Ереванского университета; 1975. 312 с. (на арм.).

9. Степанян Н. Мотив граната в раннесредневековом изобразительном искусстве Армении. *Историко-филологический журнал* [Интернет]. 2008 [процитировано 10 июня 2020 г.];2:210–229. Доступно по: http://hpj.asj-oa.am/2538/.

10. Капитан Арменак Урфанян: «Ни за что не сдам позицию» [Интернет]. Армянское время. 2 апреля 2018 г. [процитировано 10 июня 2020 г.]. Доступно по: https://armtimes.com/ru/article/134534.

11. Хорольская М. Памятник ДНК (Памятник науке) [Интернет; процитировано 10 июня 2020 г.]. Доступно по: http://2vrn.ru/pamyatnik-dnk-slava-sovetskoj-nauke-voronezh.html.

12. Международный день ДНК [Интернет]. Академгородок. 25 апреля 2019 г. [процитировано 10 июня 2020 г.]. Доступно по: https://academcity.org/content/mezhdunarodnyy-den-dnk.

13. «Мышь, вяжущая ДНК» попала в список самых любопытных памятников науке [Интернет]. Институт цитологии и генетики Сибирского отделения Российской академии наук [процитировано 10 июня 2020 г.]. Доступно по: http://www.bionet.nsc.ru/index/press-czentr/press-relizyi/2019/03/13/myish-vyazhushhaya-dnk-popala-v-spisok-samyix-lyubopyitnyix-pamyatnikov-nauke/.

14. Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности*. Пермь: Биг-Пресс; 2012. 488 с.

References

1. Avanesov SS. University and formation of urban reality. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics* [Internet]. 2019 [cited 2020 June 10];3:268–276. Available from: https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/avanesov_s._s._268_276_3_21_2019.pdf. Russian. DOI: 10.23951/2312-7899-2019-3-268-276.

2. Simyan TS. Interior and exterior space of Yerevan State University: semiotic assessment. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics* [Internet]. 2020 [cited 2020 June 10];1:104–120. Available from: https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/simyan_t._s._104_120_1_23_2020.pdf. Russian. DOI: 10.23951/2312-7899-2020-1-104-120.

3. Simonyan A, editor. *Yerevani petakan hamalsaran* [From the history of Yerevan State University]. Yerevan: Yerevan State University Publishing House; 2018. 289 p. Armenian.

4. Arakelyan SN. [Scientific library of Yerevan State University]. *Vestnik Erevanskogo universiteta* [Internet]. 1979 [cited 2020 June 10];1:229–236. Available from: http://ysu.am/files/25S_Arakelyan.pdf. Armenian.

5. Azatyan L, editor. *Yerevani petakan hamalsaran* [Yerevan State University]. Yerevan: Yerevan State University Publishing House; 2009. 196 p. Armenian.

6. Lotman YuM. *Vosstanie dushi* [Education of the soul]. Saint Petersburg: Iskusstvo; 2005. 624 p. Russian.

7. Stepanyan A. [Civilization-museum semantic inversion (theoretical posing of questions)]. *Museum*. 2012;78–87. Armenian.

8. Engoyan PS. *Yerevani petakan hamalsarany Havrenakan paterazmi tarinerin* [Yerevan University during the Patriotic War]. Yerevan: Yerevan State University Publishing House; 1975. 312 p. Armenian.

9. Stepanyan N. Motive of pomegranate motif in the Armenian early medieval fine arts. *Istoriko-filologicheskii zhurnal* [Internet]. 2008 [cited 2020 June 10];2:210–229. Available from: http://hpj.asj-oa.am/2538/. Russian.

10. Captain Armenak Urfanyan: «I will never give up the position» [Internet]. Armenian time. 2018 April 2 [cited 2020 June 10]. Available from: https://armtimes.com/en/article/134534. Russian.

11. Khorolskaya M. Monument to DNA (Monument to Science) [Internet; 2020 cited June 10]. Available from: http://2vrn.ru/pamyatnik-dnk-slava-sovetskoj-nauke-voronezh.html. Russian.

12. International DNA Day 2019 [Internet]. Akademgorodok. 2019 April 25 [cited 2020 June 10]. Available from: https://academ-city.org/content/mezhdunarodnyy-den-dnk. Russian.

13. «Mouse, astringent DNA» was included in the list of the most curious monuments to science [Internet]. Institute of Cytology and Genetics, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences [cited 2020 June 10]. Available from: http://www.bionet.nsc.ru/index/press-czentr/press-relizyi/2019/03/13/myish-vyazhushhaya-dnk-popala-v-spisok-samyix-lyubopyitnyix-pamyatnikov-nauke/. Russian.

14. Fromm E. *Anatomiya chelovecheskoi destruktivnosti* [Anatomy of human destructiveness]. Perm: Big-Press; 2012. 488 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 29.06.2020.
Received by editorial board 29.06.2020.

УДК 39+572(4)

HUMAN — ANIMAL STUDIES: СУТНАСЦЬ І ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦЯ

І. А. ШВЕД[1*]

[1*]*Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна,*
бул. Касманаўтаў, 21, 224016, г. Брэст, Беларусь

Вызначаюцца асноўныя аспекты праблемна-тэматычнага і тэарэтыка-метадалагічнага поля міждысцыплінарных даследаванняў узаемаадносін чалавека і жывёл (*human – animal studies*), характарызуюцца даследчыя пазіцыі прадстаўнікоў гэтага кірунку сучасных еўрапейска-амерыканскіх гуманітарных ведаў. Разгледжаны розныя падыходы да не-антрапацэнтрычнага асэнсавання рэальных («матэрыяльных») і сімвалічных адносін чалавека да жывёлы, а таксама эфекты такога асэнсавання ў сацыяльным, палітычным, экалагічным, культурным вымярэннях. Прапануецца дапоўніць традыцыйнае для фальклярыстыкі апісанне жывёлы як аб'екта, які выконвае цэлы шэраг функцый, даследаваннем суб'ектнасці жывёл, як яна прадстаўлена ў розных відах і жанрах традыцыйнай духоўнай культуры і сучаснага фальклору. У перспектыве дадзеная сфера даследаванняў можа аформіцца ў новую галіну навуковага пазнання – зоафальклярыстыку.

Ключавыя словы: чалавек; жывёла; *human – animal studies*; постгуманізм; анімалістычны паварот; зоацэнтрызм; антрапацэнтрызм; суб'ектнасць; зоафальклярыстыка.

Падзяка. Праца выканана пры падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў у межах задання «Беларуская фальклярыстыка ў сучасным свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон, тэарэтычныя навацыі» (дамова № Г20У-004, нумар дзяржаўнай рэгістрацыі 20201112 ад 26.06.2020).

HUMAN — ANIMAL STUDIES: СУЩНОСТЬ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

И. А. ШВЕД[1)]

[1)]*Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина,*
бул. Космонавтов, 21, 224016, г. Брест, Беларусь

Обозначены основные аспекты проблемно-тематического и теоретико-методологического поля междисциплинарных исследований отношений человека и животных (*human – animal studies*), охарактеризованы исследовательские позиции представителей этого направления современных европейско-американских гуманитарных знаний. Рассмотрены различные подходы к не-антропоцентрическому осмыслению реальных («материальных») и символических отношений человека к животному, а также эффекты такого осмысления в социальном, политическом, экологическом и культурном измерениях. Предлагается дополнить традиционное для фольклористики описание животного как объекта, выполняющего целый ряд функций, исследованием субъектности животных, как она представлена в различных видах и жанрах традиционной духовной культуры и современного фольклора. В перспективе эта область исследований может оформиться в новое направление научного познания – зоофольклористику.

Образец цитирования:
Швед ІА. *Human – animal studies*: сутнасць і тэндэнцыі развіцця. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2: 13–20.

For citation:
Shved IA. *Human – animal studies*: the essence and trends of development. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:13–20. Belarusian.

Автор:
Инна Анатольевна Швед – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры английской филологии факультета иностранных языков.

Author:
Ina A. Shved, doctor of science (philology), full professor; professor at the department of English philology, faculty of the foreign languages.
shved_inna@tut.by

CC BY NC

Ключевые слова: человек; животное; *human – animal studies*; постгуманизм; анималистический поворот; зооцентризм; антропоцентризм; субъектность; зоофольклористика.

Благодарность. Исследование выполнено при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований в рамках задания «Белорусская фольклористика в современном мире: методологический, проблемно-тематический диапазон, теоретические новации» (договор № Г20У-004, номер государственной регистрации 20201112 от 26.06.2020).

HUMAN – ANIMAL STUDIES: THE ESSENCE AND TRENDS OF DEVELOPMENT

I. A. SHVED[a]

[a]*Brest State A. S. Pushkin University, 21 Kasmanaйtaй Boulevard, Brest 224016, Belarus*

The article outlines the fundamental aspects of problem-based thematic and theoretical methodological fields of cross-disciplinary research into the relationships between humans and animals (*human – animal studies*), providing insight into the research messages of the representatives of the said sphere of modern European and American knowledge in humanities. The paper discusses various approaches to non-anthropocentric interpretation of actual («material») and symbolic attitudes of humans towards animals as well as the social, political, ecological and cultural impact of such interpretation. The author proposes to supplement the traditional folklore description of animals as objects performing a number of functions with research into animals' subjectivity as it manifests itself in various kinds and genres of traditional intellectual culture and modern folklore. In the future, this research sphere may turn into a new epistemological area – zoo-folklore.

Keywords: human; animal; *human – animal studies*; post-humanism; animal turn; zoo-centrism; anthropocentrism; agency; zoo-folklore.

Acknowledgements. The author wants to express her appreciation and gratitude to the Belarusian Republican Foundation for Fundamental Research for the financial support that made it possible to carry out the research and prepare the article within the «Belarusian folklore studies in the modern world: scope of methods, themes and issues, theoretical innovations» assignment (contract № G20U-004, state registration number 20201112 of 26 June 2020).

Уводзіны

Апошнія 30 гадоў вызначаюцца зменай пазнаваўчых парадыгм у сацыяльна-гуманітарнай сферы, што абумоўлена рознымі прычынамі, сярод якіх вылучаюць агульны крызіс рацыяналізму і зніжэнне эўрыстычнага патэнцыялу традыцыйных тэарэтыка-метадалагічных асноў пэўных дысцыплін. Адпаведна, узрастае колькасць публікацый, прысвечаных фундаментальнаму і прыкладному ўзроўням даследавання сувязей сацыяльна-культурнага і біялагічнага ў чалавеку, новым поглядам на яго ўзаемаадносіны з акаляючым светам, у тым ліку праз прызму постгуманізму. Гіпатэтычна можна меркаваць, што постгуманізм, які ўзнік у еўрапейскім эмансіпаторным дыскурсе і абмежаваў пашырэнне разнастайных форм гуманізму, праблематызаваў *status quo* чалавека ў сучасных біякультурных, біятэхнічных, біяпалітычных і біяэканамічных умовах (рыначная эканоміка атрымлівае выгаду ад кантролю і камадыфікацыі ўсіх форм жыцця), выкрыў еўропа-, лога-, фала-, антрапацэнтрызм і заявіў пра бія-, зоа-, экацэнтрызм, можа паспрыяць афармленню новай галіны фальклярыстыкі, інавацыям спосабаў канцэптуалізацыі пытанняў быцця з *іншымі* (у тым ліку з жывёламі), як яно прадстаўлена ў традыцыйным фальклоры (у прыватнасці, у беларускім), а таксама постфальклоры.

Разам з тым у беларускай гуманітарыстыцы, у прыватнасці фальклярыстыцы, пытанні альтэрнатыўных ведаў, суб'екта і грамадства ў сувязі з анімалістычнай тэматыкай, праблематыка міждысцыплінарных даследаванняў узаемаадносін чалавека і жывёлы (*human – animal studies*) застаюцца не толькі не распрацаванымі, але і не тэарэтызаванымі, даследчыя пазіцыі прадстаўнікоў гэтага кірунку не ахарактарызаваны і не ўведзены ў зварот айчыннай навукі пра фальклор. Таму актуальнасць набывае ***праблема*** працы – раскрыццё сутнасці і тэндэнцый развіцця даследчага кірунку *human – animal studies*. ***Мэта і задачы*** артыкула – вызначыць асноўныя аспекты праблемна-тэматычнага і тэарэтыка-метадалагічнага палёў гуманітарных даследаванняў узаемаадносін чалавека і жывёл у еўрапейска-амерыканскай навуцы і акрэсліць іх эўрыстычную значнасць для фальклярыстыкі.

Вынікі і іх абмеркаванне

З постгуманістычным паваротам (*post-*, *nonhuman turn*), станаўленнем экалагічнай гуманістыкі ў еўрапейска-амерыканскім сацыягуманітарным дыскурсе 1990-х гг. цесна звязаны анімалістычны паварот (*animal turn*), які, дзякуючы найперш працам П. Сінгера і Э. Левінаса ў сферы этыкі і Д. Грыфіна – у эталогіі, стаў адмысловым інтэлектуальным трэндам эпохі «смутнага антрапацэну» (*doleful Anthropocene*) і «знішчальнага капіталацэну» (*exterminationist Capitalocene*). Ён акрэсліў парадыгматычны зрух да вяртання (на новым вітку сацыяльна-культурнага развіцця не-чалавечым жывёлам (тэрмін *non-human animals* падкрэслівае, што даследаванне жывёл прадугледжвае даследаванне самога чалавека) «унутранага зместу», статусу суб'екта, які валодае воляй і правам голасу – ад рэпрэзентацыі пункта гледжання жывёл на гісторыю (Р. Дэлор) і разгляду іх «рэлігійнай ідэнтычнасці» (Т. Горычава) да новых палітык прыроды Б. Латура і прапаноў трактоўкі груп жывёл як грамадзян суверэнных супольнасцей (С. Дональдсан і У. Кімлік).

Постгуманістычная традыцыя, звязаная з крытыкай Хайдэгера, Іскюля, Дэкарта, антытрыумфалізмам чалавека (асабліва ў негатыўнай антрапалогіі) і разам з тым вызваленнем як нечалавечага, так і чалавечага *іншага/чужога* (барацьба за правы жанчын, дзяцей, рабоў, людзей з нябелымі адценнямі скуры, якія перажываюць фізічны і эпістэмалагічны гвалт), а таксама з трансгрэсіяй бінарных апазіцый ці татальных дыхатамій, што вядзе да постсекулярнага свету, і тэарэтычным абгрунтаваннем пытанняў пра жывёлу ў межах дэканструкцыі метафізікі суб'екта (Ж. Дэрыда), парушыла гуманістычную цэласнасць чалавека-суб'екта, абгрунтавала неабходнасць постантрапацэнтрычнага зруху да заацэнтрычнай (*zoe-centred*) парадыгмы і забеспячэння шматвідавой экасправядлівасці. Так, знакаміты італьянскі філосаф Дж. Агамбен у працы «Адкрытае. Чалавек і жывёла» [1] услед за Ж. Батаем, А. Кожавым (а, магчыма, і за «апошнім чалавекам» Ніцшэ) пастуліруе, што ў постгістарычным свеце чалавек вернецца ў свой зыходны, жывёльны стан, захаваўшы чалавечнасць як негатыў у выглядзе эратызму, смеху і г. д. Чалавек, паводле Дж. Агамбена, у сваім «голым жыцці», фізічным існаванні роўны любой жывёле, і тут іх аб'ядноўвае паняцце *зоа* (*zoe*). Яно проціпастаўлена «добраму, каштоўнаму» *біясу* (*bios*) – ладу жыцця, які характарызуе асобнага чалавека ці групу людзей. Дадзеныя паняцці Дж. Агамбен звязвае з *homo sacer* і трактуе гэту дыхатамію ў катэгорыях адрознення палітыкі і права. Актуалізаваныя вучоным адрозненні паміж чалавекам і жывёлай у філасофскім, палітычным і экзістэнцыяльным аспектах разгледзеў у сваёй кнізе, якая складаецца з дзесяці эсэ, «Гісторыя і яе межы. Чалавек. Жывёла. Бязлітаснасць» Д. Ла Капра. Даследуючы ў гістарычным плане пытанні біяпалітыкі і дыстынкцыі чалавечае/нечалавечае, Д. Ла Капра прааналізаваў феномены насілля, траўмы, жорсткасці, смерці, віктымізацыі ў непасрэднай сувязі з комплексам *жывёла – чалавек – прырода*. Паводле Д. Ла Капры з канцэпцыі Агамбена вынікае, што адрозненні паміж жывёлай і чалавекам трэба шукаць у прававой сферы. Вылучэнне жывёл у адасобленую ад чалавека групу жывых істот адпаведна дадзенаму прававому крытэрыю зводзіць іх аналіз да двух узаемазвязаных падыходаў. Згодна з першым падыходам жывёлы трактуюцца як сыры матэрыял, чыста «інструментальныя» формы быцця, якія знаходзяцца на суб- ці нават інфраэтычным узроўні. Другі падыход, надаючы жывёлам статус ахвяры, пацярпелага і ў выніку сакральнага, узвышае іх да ўзроўню звышэтычнага. Разглядаючы станоўчыя і адмоўныя бакі абедзвюх трактовак, Д. Ла Капра робіць выснову, што галоўнае ў гістарычных даследаваннях дачыненняў паміж чалавекам і жывёлай заключаецца ў тым, каб пазбегнуць звышмернага антрапацэнтрызму і вызначыць натуральныя правы чалавека і жывёлы ў інтэрактыўнай сетцы іх узаемаадносін, пазбавіць суверэнітэту і тых, і другіх. Разбіраючы паняцці ўзвышанага і жудаснага ў кантэксце траўматрапізму, амерыканскі гісторык паказвае, што ўзвышанае звязана з трансцэндэнтнасцю, а жудаснае – са сферай анімістычнага, прымітыўнага. Ён актуалізуе фігуру квазісакральнай ахвяры – «казла адпушчэння» – і звяртае ўвагу на яе сацыяльна-псіхалагічны сэнс і месца ў адносінах *чалавек – жывёла*. З дадзенага пункта гледжання галоўнае адрозненне паміж чалавекам і жывёлай сцвярджаецца ў тэзісе пра характэрную для чалавека «бесчалавечнасць» як яго трансгістарычную, структурную траўму (іманентную ці культурна абумоўленую) [2].

Дзякуючы разнастайным рэалізацыям постгуманістычнага падыходу ў працах Ж. Батая, А. Кожава, Р. Харысан, а потым Э. Грош, Б. Латура, Д. Хараўэй, Э. Пікерынга, С. Бенхабіб, В. Вэльша, Р. Брайдоцці, М. дэ Ланда, К. Хэйлес, Д. Ла Капра, Г. Мазіса, Э. Баратая, Р. Дэлора, В. Дэпрэ і іншых вучоных пастулюецца эпістэмалагічная неэфектыўнасць дуалістычнай анталогіі, калі прадугледжваюцца дыстанцыя паміж дамінантным суб'ектам і пасіўным аб'ектам і пазачасавае вымярэнне, і ёй проціпастаўляецца анталогія станаўлення – суб'ект-аб'ектная апазіцыя замяняецца сіметрычнымі, дэцэнтрыраванымі адносінамі чалавечых і нечалавечых агентаў з акцэнтам на часавым аспекце іх узаемадзеяння і прынцыпе «пакінуць рэчы іх уласнаму лёсу» (Э. Пікерынг), што, у сваю чаргу, звязана з уяўленнямі пра агентнасць матэрыі.

Вынікам крытычнага пераасэнсавання падзелу ўніверсуму на свет прыроды і чалавека, адмаўлення ад канцэпцыі бінарызму жыцця чалавека і татальна *іншага/чужога* – жывёлы (найперш дзікай),

дыхатаміі *зоа – біяс* стаў разгляд людзей і жывёл як узаемазвязаных частак анталагічнага цэлага і, адпаведна, чалавек перастаў быць «мерай усіх рэчаў», пакінуў п'едыстал, які ўзвышаў яго над іншымі істотамі – арганічнымі і неарганічнымі (трансгуманізм). З адхіленнем класічных версій адрозненняў паміж чалавекам і жывёлай, дэантрапацэнтрызацыі тэксту, апеляцыяй да новых спосабаў неантрапацэнтрычнага мыслення пра жывёл звязана патрабаванне адпаведнага пазітыўнага стаўлення да нечалавечых жывёл (і іншых форм нечалавечага жыцця), гарманічнага суіснавання з імі. Прыкладам сказанаму можа быць праца «Зааграфія», аўтарам якой з'яўляецца М. Каларк, дзе акрэсленыя ідэі абапіраюцца як на сведчанні эталогіі і эвалюцыянізму, так і на працы М. Хайдэгера (заклікаў да адказнасці чалавека за ўсе формы жыцця), Левінаса (паставіў пытанне аб прыродзе ў сферы этыкі), Дж. Агамбена (лічыў «антрапалагічную машыну» адказнай за жахі XX ст.), Ж. Дэрыда (ініцыіраваў неантрапалагічную этыку [3] і зрабіў выклік самому паняццю «жывёла» [4]).

Разнастайныя абліччы постгуманізму з удзелам інтэрдысцыплінарных сфер навукі з памежжа гуманітарыстыкі і прыродазнаўства (зоасеміётыка, этназаалогія, кагнітыўная эталогія, экалогія, энвайранментальная філасофія і этыка, экатэалогія, біяэтыка, этыка аховы жывёл (*animal ethics*) і інш.) пачынаючы з 1990-х гг. сфарміравалі новую галіну ведаў – даследаванні ўзаемаадносін людзей і жывёл (*human – animal studies*, ці *animal studies*). Гуманітарныя даследаванні жывёл былі заснаваны на тэарэтычных напрацоўках культуралогіі, антрапалогіі, літаратуразнаўства, кампаратывістыкі і выкарыстоўвалі канцэпцыі прыродазнаўчых навук, у прыватнасці так званай новай біялогіі. У працах П. Сінгера, Т. Рэгана, П. Тайлара, М. Роўландса, У. С. Лін, Х. Корсгаард і многіх іншых вучоных адбываецца не толькі перагляд суб'ектнасці чалавека («маральнай жывёлы» па Райту), але і робяцца спробы сацыялізацыі прыроды, фармулявання суб'ектнасці «іншых жывёл», разгляду іх як сацыяльных партнёраў, а таксама апратэставання дыскрымінацыі нечалавечых жывёл па відавой прыналежнасці, пераацэнкі ўзаемаадносін паміж чалавечымі і нечалавечымі суб'ектамі з улікам відаспецыфічных паводзін (прычым у плане не сумарна-ідэнтытарнага, а індывідуальнага ўспрыняцця жывёл, суб'ектывізацыі не толькі цэлых відаў, але і іх асобных прадстаўнікоў). Гэтыя ідэі кладуцца ў аснову выпрацоўкі альтэрнатыўных парадыгм захавання нечалавечага жыцця праз спачуванне, аднаўленне, сацыялізацыю ў кантэксце этыкі і палітыкі ўстойлівага развіцця.

У цэнтры шэрагу тэарэтычных пабудоў і прыкладных даследаванняў знаходзіцца праблема забеспячэння добраахвотнай адмовы чалавека ад сваёй прывілеяванай пазіцыі і схілення яго да адзначаных змен у адносінах да нечалавечых відаў (*non-human kind*). Дадзеная праблема абумоўлена ўтылітарным падыходам чалавека да жывёл, яго прызвычаенасцю выкарыстоўваць іх дзеля сваёй карысці, што добра ілюструе Р. Брайдоцці, прыводзячы іранічную класіфікацыю жывёл Х. Л. Борхеса:

1) тыя, з кім мы глядзім тэлевізар;
2) тыя, кім мы харчуемся;
3) тыя, якіх мы баімся.

Высокая ступень фамільярнасці паміж людзьмі і жывёламі дазваляе ўстанавіць адпаведнасці з пэўнымі класічнымі параметрамі: эдыпальную («Ты і я разам на адной канапе»), інструментальную («У канчатковым выніку цябе з'ядуць») і фантазматычную сувязі (экзатычныя, вымерлыя аб'екты захапляльных інфармацыйна-забаўляльных праграм) [5, p. 68]. Дзеля змены сітуацыі на карысць жывёл Р. Брайдоцці [5] прапануе так званую стратэгію крытычнай дыстанцыі, перагляду засвоеных чалавекам уяўленняў (*defamiliarization*) у кірунку да недамінатнага стаўлення да *іншага* і змены ідэнтычнасці, «дэз-ідэнтыфікацыі» (*dis-identification*). Апошняя выклікае страту былых стэрэатыпаў мыслення і рэпрэзентацыі *іншых*, вызваляе шлях да творчых альтэрнатыў устойлівага сужыцця і фарміравання на грунце неантрапацэнтрычнага мыслення мноства нашых гнуткіх ідэнтычнасцей (з улікам ідэнтычнасцей *іншых*). Змены звыклых, а значыць, нарматыўных каштоўнасцей, дамінуючых інстытутаў, патрабуюць якасных зрухаў у калектыўных уяўленнях і агульнага імкнення да трансфармацыі. Найлепшым канцэптуальным базісам дадзенага постантрапацэнтрычнага метаду Р. Брайдоцці (і не толькі яна) лічыць манізм, які прадугледжвае адкрытыя, узаемазвязаныя міжпалавыя і трансвідавыя плыні ўзаемаадносін (згадаем тут «анталагічнае мноства» Ж.-Л. Нансі). «Постчалавечы суб'ект, такім чынам, канстытуюецца за межамі як антрапацэнтрызму, так і кампенсаторнага гуманізму, набываючы планетарнае вымярэнне»[1] [5, p. 88–89]. Трэба адзначыць, што маністычныя анталогіі *зоа*, ці *animot*, нівелюючы катэгарыяльнае размежаванне паміж прыроднымі рэаліямі і штучнымі артэфактамі, класіфікуюць усе існасці паводле іх моцы і ўзаемаўплыву. Адпаведна, прырода і экалогія разглядаюцца ў комплексе *nature – culture – media – ecologies* у самым шырокім кантэксце – у межах біяпалітыкі, марксізму, фемінізму, стварэння сям'і, адносін паміж чалавечым і нечалавечым (*human – nonhuman relationships*), паэтыкі, літаратурных тропаў, семіётыкі, негатыўных спосабаў пазнання, свецкага ка-

[1]Тут і далей пераклад наш. – *І. Ш.*

таліцызму і інш. [6]. Значыць, калі гаворка ідзе пра жывёл (філасофія, тэорыя, ежа), яна ніколі не бывае толькі тэарэтычнай [7]. Стрыжнем даследавання жывёл, якія знаходзяцца ў «стане пастаяннага знікнення», паводле А. М. Ліпіт, становіцца намадычны, рэляцыйны, заснаваны на множнасці і прыземленасці постгуманістычны суб'ект [6]. У працах В. Кербі, С. Алаймо, Г. Цзін, К. Барад, Г. Барч і іншых вучоных раскрываюць узаемасувязі розных чалавечых і нечалавечых цел, што звязана з канцэпцыяй транскарпаральнасці, праблематыкай саматафобіі, сцвярджаецца, што адпаведная матэрыяльнасць жывёл, раслін, атамаў і працэсы, якія пераўзыходзяць чалавечыя, матывуюць трансфармацыю дзейнасці канцэптуальных апаратаў сацыяльна-культурнай сферы, бо стан планеты ў XXI ст., паводле С. Алайма, радыкальна змяніў этыку, палітыку і тое, што значыць быць сучасным чалавекам, цела якога непарыўна звязана з фізічным светам. Р. Брайдоцці ў згаданай і іншых працах апісала новыя формы касмапалітычнага неагуманізму, які магчымы дзякуючы змене ідэнтыфікацый і стэрэатыпаў мыслення. Тым больш што стэрэатыпы, патэрны мыслення, «ярлыкі логікі», як лічыць аўтарытэтны даследчык каранёў чалавечай ірацыянальнасці Х. Дэвіс, з'яўляюцца вынікам кагнітыўнага дэфіцыту, але дэфіцыту не жывёл (у прыватнасці, авечак), а *homo sapiens*, які эвалюцыяніраваў з неабходнасцю класіфікаваць і судзіць, шукаць прычыны для дыскрымінацыі і выключэння (тое, што пачыналася як «маё племя» стала «маёй краінай», «маёй рэлігіяй», «маёй расай», «маім полам») [8].

Х. Дэвіс сцвярджаў, што суб'ектыўная прадузятасць, якая ўзнікла ў эпоху плейстацэну, логіка пячорнага чалавека, паводле якой «ты ці адзін з нас, ці *іншы*» ў сучасным свеце выглядае абсурднай і небяспечнай, бо прыводзіць да неабгрунтаваных дыскрымінацыйных практык у дачыненні да *іншых* і *ніжэйшых* як унутры віду, так і паміж рознымі відамі [8]. Як і Р. Брайдоцці, Х. Дэвіс акцэнтуе цяжкасці пераадолення ментальных установак, якія маглі рабіць добрую паслугу нашым продкам у эпоху плейстацэну (яны бачылі небяспеку нават там, дзе яе не было), але не сучаснаму чалавеку, разглядае пытанні барацьбы з прыроджаным ірацыяналізмам, «перавучвання мозга» дзеля падвышэння стандартаў крытычнага мыслення і адзначае, што нашы праблемы звязаны не з самімі кагнітыўнымі механізмамі, якія мы атрымалі ў спадчыну ад сваіх продкаў, а са складанасцю іх адключэння – яны спрацоўваюць занадта добра і занадта часта [8]. Пры такой эўрыстыцы, нават калі наш сучаснік будзе выдатна інфармаваны пра вынікі параўнальных кагнітывістычных і іншых даследаванняў чалавека і жывёлы (у прыватнасці, авечкі) і яны будуць схіляць яго на карысць змены адносін да жывёлы як да складанай самакаштоўнай сацыяльнай істоты, гэтыя змены наўрад ці адбудуцца. «І праблема не ў недахопе даных… Для большасці з нас авечкі застануцца авечкамі. Не чалавечым, не прыматам, а паслухмянай скацінай. Гэта было б занадта дорага для нас – згубіць пачуццё нашай перавагі і разглядаць авечак як індывідуалізаваных жывых істот. Занадта многія з нас маюць асалоду ад цёплага шарсцянага світра і смачнага карэ ягняці» [9].

У фокусе ўвагі многіх даследчыкаў знаходзяцца сацыяльна-культурныя стэрэатыпы пра жывёл (і *іншых/чужых*), іх фарміраванне і разбурэнне. Х. Дэвіс адзначае, што чым больш *іншыя* падобныя выглядам і паводзінамі да нас, тым больш пазітыўна мы да іх ставімся, паважаем іх, спачуваем ім [8]. Тут можна згадаць знакамітую класіфікацыю і ацэнку жывёл, прыведзеную Арыстоцелем, паводле іх набліжанасці да чалавека: свойскія жывёлы лепшыя за дзікіх, мужчына лепшы за жанчыну. Нездарма вялікі ўнёсак у развіццё *animal studies*, распрацоўку міжвідавых «радыкальных эпістэмалогій», як лічыць Р. Брайдоцці, зрабілі фемінізм (якім сама прырода разглядаецца як фемінісцкая прастора), даследаванні ўзаемаадносін з *human others* (жанчынамі, людзьмі з нябелымі адценнямі скуры) і *іншымі* (жывёламі, раслінамі, машынамі). У такіх працах гэта недапушчальнасць спесішызму («відызму», які трактуецца як «мікрафашызм», «відавы шавінізм»), абсурднасць дыскусій пра перавагу адных відаў над іншымі і ўвогуле самога параўнання несувымернага. «Як можна супастаўляць "добра для *X*" і "добра для *Y*", калі змест "добра для" ў кожным выпадку прынцыпова адрозніваецца, бо *X* і *Y* розныя?» [10], – фармулюе рытарычнае пытанне К. Корсгаард. Адпаведна, сцверджанні тыпу «людзі важнейшыя за жывёл» не могуць быць ні праўдай, ні хлуснёй, таму дыскусіі пра «відызм» ці перавагу пэўных здольнасцей трэба спыніць. Нельга казаць, што К. Корсгаард не згаджаецца з вядомым выказваннем Дж. С. Міля пра тое, што лепш быць незадаволеным Сакратам, чым задаволенай «свіннёй», але яна акцэнтуе ўвагу на пытанні: «Лепш для каго?» (з разуменнем таго, што перспектыва «добрага» жыцця для «свінні» прадугледжвае шмат добрай саломы, а не паэзію) [10].

Трэба адзначыць, што з інстытуцыяналізацыяй даследаванняў у сферы ўзаемаадносін людзей і жывёл звязана заснаванне значнай колькасці адпаведных арганізацый і выданняў. Так, Х. Б. Мілер у 1979 г. у Вірджыніі арганізаваў Таварыства па вывучэнні этычных пытанняў стаўлення да нечалавечых жывёл (*The Society for the Study of Ethics and Animals*) і стаў галоўным рэдактарам часопіса «Ethics and Animals», 19 нумароў якога пабачылі свет з 1980 да 1984 г. У пэўным сэнсе працягам гэтага выдання з'яўляецца электронны часопіс «Between the Species», які выходзіць з 1985 г. пры падтрымцы Каліфарнійскага політэхнічнага дзяржаўнага ўніверсітэта (рэдакцыя знаходзіцца ў Сан-Луіс-Абіспе,

галоўны рэдактар – Дж. Лінч, рэдактары – С. Сапондзіс і Дж. Стоквэл) і прысвячаецца філасофскаму даследаванню адносін паміж людзьмі і жывёламі, прычым кола праблем уключае не толькі аспекты этыкі, але і метафізікі, эпістэмалогіі і інш.

У 1983 г. ў Ан-Арборы (штат Мічыган) быў створаны Інстытут жывёл і грамадства (*The Animals and Society Institute*), які ў 2007 г. аб'яднаўся з Таварыствам аховы правоў жывёл (*Animal Rights Network*) і лічыць сваёй місіяй развіццё ведаў для паляпшэння жыцця жывёл, звязвае тэорыю *animal studies* з практыкай удасканалення адносін людзей да жывёл (займаецца шырокім спектрам праблем ад працы з людзьмі, якія жорстка ставяцца да жывёл, тэрапіі пры дапамозе жывёл, вывучэння ўздзеяння COVID-19 на жывёл і людзей да рэпрэзентацыі жывёл у мастацтве). Яго друкаванымі органамі з'яўляюцца часопісы па ўзаемаадносінах людзей і жывёл («Society & Animals») і прыкладных даследаваннях дабрабыту жывёл («Journal of Applied Animal Welfare Science»). Грамадскі рух «Дабрабыт жывёл» (*Animal welfare*) стварыла барацьбітка за правы жывёл з Вялікабрытаніі Р. Харысан. Цяпер дадзеная міждысцыплінарная сфера, якая займаецца этычнымі і прававымі праблемамі гуманнага стаўлення да свойскіх і дзікіх жывёл, разглядае дабрабыт і здароўе жывёл і людзей у непарыўнай сувязі: ад узорнай фермерскай гаспадаркі і вытворчасці бяспечных прадуктаў харчавання да гарманічных узаемаадносін людзей са свойскімі жывёламі і забеспячэння ўстойлівасці прыроднага свету ў кантэксце сацыяльнай справядлівасці і міжвідавай этыкі. Значны ўнёсак у развіццё разглядаемай сферы робіць аўстралазійская асацыяцыя *Animal studies* (2005) з часопісам «Animal Studies Journal» (галоўны рэдактар – М. Бойдэ). У Сілезскім універсітэце пад кіраўніцтвам Ю. Тыменецка-Суханэк працуе лабараторыя «*Animal studies* – трэцяя культура» (*Animal Studies – Trzecia Kultura*) і выдаецца польскі часопіс «Animal Studies: Zoophilologica», членам рэдакцыйнай рады якога з'яўляцца аўтар дадзенага артыкула.

У свеце найноўшых адкрыццяў навукі востра крытыкуецца парадыгма, паводле якой жывёле адмаўляецца ў здольнасці мыслення, свядомага адчування болю, самасвядомасці [11, p. 10]. Некаторыя філосафы [12; 13] пытанне пра сэнс жыцця жывёлы – ці асэнсоўваюць нечалавечыя жывёлы жыццё – вырашаюць станоўча і лічаць, што чалавечая жывёла таксама не ведае, што з'яўляецца аб'ектыўна каштоўным (*objectively valuable*). Грунтам шматлікіх прац у сферы *human – animal studies* выступаюць вынікі заснаваных на нейрабіялогіі, кагнітыўнай эталогіі, параўнальнай псіхалогіі, эвалюцыйнай біялогіі, этыцы і філасофіі даследаванняў здольнасці жывёл да ўспрымання, адчування (з такімі станоўчымі і адмоўнымі якасцямі, як боль, задавальненне, нуда, хваляванне, расчараванне, турбота, радасць і г. д.), а таксама разгляд пытання наяўнасці ў жывёл «фенаменальнай свядомасці». Прыкладам можа выступіць гаваркая назва артыкула М. Хаўскелера «Жыць як сабака: ці можа жыццё нечалавечых жывёл быць асэнсаваным?» [14]. Тым не менш уся дадзеная галіна даследаванняў характарызуецца фундаментальнымі супярэчнасцямі з прычыны адсутнасці адзінай трактоўкі сутнасці адчувальнасці і свядомасці і крытэрыяў іх вызначэння.

Вывучэнню пытанняў адчувальнасці жывёл у сувязі з праблемамі іх дабрабыту і этычнага статусу прысвечаны спецыяльныя выданні і праекты накшталт *ASENT* (пад кіраўніцтвам Дж. Бёрча, Цэнтр філасофіі прыродазнаўчых і грамадазнаўчых навук у Лондане). Інстытут навукі і палітыкі Гуманітарнага таварыства ў Вашынгтоне выдае часопіс «Animal Sentience», на старонках якога ў міждысцыплінарным рэчышчы разглядаюцца навуковыя праблемы пачуццёвасці, а таксама пазнання і свядомасці нечалавечых жывёл, друкуюцца эмпірычныя, практычныя, метадалагічныя, этычныя, сацыялагічныя і філасофскія матэрыялы па дадзенай праблематыцы. Гуманітарнае таварыства таксама стварыла спецыяльны рэпазіторый *The Animal Studies Repository* акадэмічных, архіўных і іншых матэрыялаў, якія датычацца розных галін даследавання жывёл і іх дабрабыту, які залежыць ад людзей.

Навуку, якая вывучае шырокае кола стаўлення людзей да жывёл і іх узаемаадносін і развіваецца на грунце такіх акадэмічных дысцыплін, як антрапалогія, археазаалогія, медыяархеалогія, мастацтвазнаўства і літаратуразнаўства, педагогіка, эталогія, гісторыя, медыцына, псіхалогія, сацыялогія і ветэрынарыя, называюць антразаалогіяй (Дж. Серпел, Э. Фрыдман, М.-Ж. Эндэрс-Слегерс, С. Баркер, Э. Роўэн, П. Бенет, Х. Херцог, Дж. Брэдшоу, Э. Фрыдман, Б. Харт, Л. Харт, Д. Тэрнер, Дж. Берланд і інш.). У 1991 г. было заснавана Міжнароднае таварыства антразаалогіі (*International Society for Anthrozoology*) са сваім часопісам «Anthrozoös» (галоўны рэдактар – Э. Л. Падберсек). Даследчыя платформы антразаалогіі створаны і ва ўніверсітэтах, напрыклад ва Універсітэце Ла Троба (Аўстралія), навуковы калектыў працуе пад кіраўніцтвам П. Бенет, ва Універсітэце садружнасці Вірджыніі – пад кіраўніцтвам Б. Балабана, ва Універсітэце Эдж-Хіл даследаванні інспіруюць К. Паркенсон і Р. Твайн. З антразаалогіяй непасрэдна звязана вывучэнне праблематыкі заапаркаў *zoo studies*. Набыткі і перспектывы даследаванняў гісторыі ўзаемаадносін паміж чалавечымі і нечалавечымі жывёламі з пункта гледжання жыцця жывёл у няволі, адносін да іх як да людзей, а да людзей як да жывёл, праблемы культурнай палітыкі разгледжаны ў наватарскай калектыўнай манаграфіі «Zoo studies» [15], рэдактарамі якой з'яўляюцца Т. Макдональд і Д. Вандэрсомэрс. Даследчыкаў, якія працуюць у гэтай сферы, ціка-

віць не толькі неантрапацэнтрычнае пераасэнсаванне нашых рэальных («матэрыяльных») і сімвалічных узаемаадносін з жывёламі і асяроддзем, але і эфекты дадзенага пераасэнсавання ў сацыяльным, палітычным, экалагічным, культурным вымярэннях. Адпаведна, традыцыйныя культуралагічныя даследаванні анімалістыкі атрымліваюць магчымасць развіцця ў новай парадыгме.

Такія дысцыпліны, як фальклярыстыка, літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства, могуць у сваіх межах выкарыстоўваць новыя спосабы канцэптуалізацыі, аргументацыі і выкладанне матэрыялу, які датычыцца інтэрпрэтацыі культурнай гісторыі жывёл, этычнага стаўлення да іх, стэрэатыпнага ўспрымання і рэпрэзентацыі жывёлы ці жывёльнага ў розных жанрах фальклору, літаратуры і іншых відах мастацтва, а таксама ў мове. Аспекты разгляду адзначанай праблематыкі могуць быць самымі рознымі: чалавек у адносінах да жывёлы ці як жывёла, ачалавечванне, суб'ектывізацыя жывёлы, жывёла каля нас, у нас, разам з намі, жывёльны бок чалавечай натуры, трыяда *Deus – homo – animal*, міжвідавая камунікацыя (паразуменне), гарманічныя ўзаемаадносіны, яднанне з жывёламі, роля жывёл у пашырэнні камунікацый, у тым ліку глабальных: функцыянальнасць жывёл як медыятараў паміж рознымі кропкамі свету, народамі, тэрыторыямі і тэхналогіямі ў экспансіі каланіяльных і капіталістычных культур (ад кенійскай жырафы, якую, як эмісара, правіцель Бенгаліі ў 1414 г. адправіў кітайскаму імператару, паводле Дж. Берланда, са спадзевам на будучае супрацоўніцтва, і да ролі бабра ў каланіяльным падпарадкаванні Канады, да сучаснага «віртуальнага звярынца», калі жывёлы (незалежна ад таго, знаходзяцца яны ў наземным, водным, лічбавым асяроддзі, выяўленчым мастацтве ці філасофіі) апасродкуюць складаныя эмацыянальныя, эстэтычныя і эканамічныя зносіны людзей. Прычым у якасці пасрэдніка сацыяльных узаемаадносін жывёла можа быць адначасова фізічным целам з касцей і крыві, «палітычнай данінай», тэатральным ці рытуальным элементам, рэсурсам для фінансавай эксплуатацыі і надзеі перад тварам злавеснага будучага [16]. Новую аналітычную эксплікацыю на канкрэтным матэрыяле пэўных культур (іх відаў і жанраў) можа атрымаць не толькі праблематыка рэпрэзентацый жывёл у фальклоры, мастацтве і СМІ, але і тэмы, якія, дарэчы, становяцца аб'ектамі мастацкай рэпрэзентацыі: святое і сімвалічнае (татэм, ахвяра, статус жывёл у культурах і ўяўленні пра іх), паляванне, прыручэнне (утаймаванне, развядзенне, праца, камунікацыя), забавы і выставы (звярынцы, заапаркі, цыркі, карнавалы), навука і экзэмпляры (даследаванні, адукацыя, калекцыі і музеі), філасофскія погляды [17].

Заключэнне

Такім чынам, традыцыйнае (у прыватнасці, для фальклярыстыкі) апісанне жывёлы як аб'екта, які, паводле Ю. Тыменецкай-Суханек, выконвае функцыі «элемента чалавечага атачэння, сімвала, знака, маскі, рэквізіту эратычнай сімволікі, алегорыі і/ці аналогіі для чалавечых тыпаў, метафары, гратэску, пародыі, апярэджвання падзей», а таксама «прыроднага фону ці статычнага кампанента пейзажу» (у мастацкай літаратуры) [18, s. 18], можа дапоўніцца даследаваннем суб'ектнасці жывёл, прадстаўленай у розных відах і жанрах традыцыйнай духоўнай культуры і сучаснага фальклору. Так, у фальклорных наратывах, якія бытуюць і сёння, апавядаецца пра тое, як жывёлы перажылі разам з людзьмі прыродныя катаклізмы, тэхнагенныя катастрофы, у прыватнасці на Чарнобыльскай АЭС, войны і голад, сфарміравалася іх моцная прыхільнасць да людзей: яны сталі вернымі спадарожнікамі і склалі «зоапралетарыят». У перспектыве акрэсленая сфера даследаванняў можа аформіцца ў новую галіну навуковага пазнання – зоафальклярыстыку. Вывучэнне жывёл (жывёльнасці) у фальклоры ў праекцыі постгуманізму можа не толькі пашырыць прадмет (даследаванняў) фальклярыстыкі, але і ўзбагаціць арсенал інтэрпрэтуючых тэорый (і метадаў), фальклярыстычнага інструментарыю даследавання шматстайнасці форм і тыпаў культурнага ладу, механізмаў камунікацыі (у тым ліку з нечалавечымі партнёрамі), і узмацніць антрапалагічную лінію развіцця філалагічнай фальклярыстыкі. З іншага боку, даследаванні традыцыйнага фальклору, у якім актуалізуюцца элементы як зоацэнтрызму, так і антрапалагізацыі жывёл і анімалізацыі людзей, а таксама вызначаныя Брайдоцці эдыпальны, інструментальны і фантазматычны аспекты трактоўкі жывёльнага свету маюць важнае значэнне для развіцця *human – animal studies*.

References

1. Agamben G. *The open: man and animal*. Stanford: State University Press; 2004. 106 p.
2. La Capra D. *History and its limits. human, animal, violence*. Ithaca: Cornell University press; 2009. 248 p.
3. Calarco M. *Zoographies: the question of the animal from heidegger to derrida*. New York: Columbia University Press; 2008. 169 p.

4. Bezan S, Tink J, editors. *Seeing animals after Derrida*. Lanham: Lexington Books; 2017. 272 p.
5. Braidotti R. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press; 2013. 180 p.
6. Haraway DJ. *Manifestly haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press; 2016. 224 p.
7. Wolfe C. *Zoontologies: the question of the animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press; 2003. 232 p.
8. Davis H. *Caveman logic: the persistence of primitive thinking in a modern world prometheus*. Amherst: Prometheus books; 2009. 298 p.
9. Davis H. Our disparaging view of sheep is indeed based on cognitive inadequacy: unfortunately, it's ours [Internet]. *Animal Sentience*. 2019 [cited 2020 June 18];25(20). Available from: https://animalstudiesrepository.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1450&-context=animsent.
10. Korsgaard CM. *Fellow creatures. Our obligations to the other animals.* Oxford: Oxford University Press; 2018. 272 p.
11. Tymienieckiej-Suchanek J, redaktor *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Tomek 1*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; 2014. 407 s.
12. Purves D, Nicolas D. Meaning in the lives of humans and other animals. *Philosophical Studies.* 2018;175(2):317–338. DOI: 10.1007/s11098–017–0869-6.
13. Thomas JL. Can only human lives be meaningful? *Philosophical Papers*. 2018;47(2):265–297. DOI: 10.1080/05568641.2017.1422793.
14. Hauskeller M. Living like a dog: can the life of non-human animals be meaningful? [Internet]. *Between the Species*. 2020 [cited 2020 June 26];23(1). Available from: https://digitalcommons.calpoly.edu/bts/vol23/iss1/1.
15. McDonald T, Vandersommers D. *Zoo studies: a new humanities*. Montreal: McGill-Queen's University Press; 2019. 360 p.
16. Berland J. *Virtual menageries: animals as mediators in network cultures*. Cambridge: The MIT Press; 2019. 328 p.
17. Kalof L, Pohl-Resl B. *A Cultural history of animals.* Oxford: Berg Publishers; 2007. 1536 p.
18. Tymienieckiej-Suchanek J. *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt: w kręgu zagadnień ekofilozoficznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; 2013. 374 s.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 11.07.2020.
Received by editorial board 11.07.2020.

УДК 39+572(4)«19»(=161.3)

ЧАЛАВЕК У ЕЎРАПЕЙСКАЙ ФАЛЬКЛОРНАЙ РЭЧАІСНАСЦІ XX ст.: АД ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ ДА АНТРАПАЛОГІІ

І. В. ПОЎХ[1*]

[1*]*Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна, бул. Касманаўтаў, 21, 224016, г. Брэст, Беларусь*

Разглядаюцца асноўныя этапы станаўлення і развіцця антрапалагічнага падыходу да фальклярыстыкі і этналогіі ў краінах Еўропы з канца XIX ст. да сучаснасці: ад культурнай антрапалогіі Э. Б. Тайлара да антрапалогіі як комплекснай галіны даследаванняў, што ўвабрала ў сябе этналогію і фальклярыстыку ў канцы XX – пачатку XXI ст. Вылучаюцца асноўныя тэорыі і канцэпцыі, якія ў розныя перыяды складалі агульную аснову для антрапалогіі, фальклярыстыкі і этналогіі: тэорыя эвалюцыі, тэорыя полігенезу, тэорыя рытуалаў, камунікатыўная этнаграфія, канцэпцыя культурнай крэатыўнасці і інш. Прааналізаваны асноўныя функцыі чалавека ў фальклорнай і культурнай прасторы як носьбіта культуры ў складзе грамадскай супольнасці, эвалюцыйнай адзінкі, па мадэлі якой развіваецца культура, стваральніка і рэцыпіента фальклору, носьбіта традыцый і мясцовага ладу, прадстаўніка групы, этнасу і нацыі, да якой належыць, суб'екта дынамічнай сферы даследавання, носьбіта нацыянальнай самасвядомасці, суб'екта камунікацыі і культуратворчай дзейнасці.

Ключавыя словы: фальклярыстыка; культурная антрапалогія; сацыяльная антрапалогія; этналогія; полігенез; культурная крэатыўнасць.

Падзяка. Праца выканана пры падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонду фундаментальных даследаванняў у межах задання «Беларуская фальклярыстыка ў сучасным свеце: метадалагічны, праблемна-тэматычны дыяпазон, тэарэтычныя навацыі» (дамова № Г20У-004, нумар дзяржаўнай рэгістрацыі 20201112 ад 26.06.2020).

ЧЕЛОВЕК В ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ XX в.: ОТ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ДО АНТРОПОЛОГИИ

И. В. ПОВХ[1)]

[1)]*Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина, бул. Космонавтов, 21, 224016, г. Брест, Беларусь*

Рассматриваются основные этапы становления и развития антропологического подхода к фольклористике и этнологии в европейских странах с конца XIX в. до настоящего времени: от культурной антропологии Э. Б. Тайлора до антропологии как комплексной сферы исследования, включившей в себя этнологию и фольклористику в конце XX – начале XXI в. Выделены основные теории и понятия, которые в разные периоды составляли общую основу антропологии, фольклористики и этнологии: теория эволюции, теория полигенеза, теория ритуалов, коммуникативная этнография, концепция культурной креативности и др. Проанализированы основные функции человека в фольклорном и культурном пространстве как носителя культуры в контексте сообщества, эволюционной единицы, выступающей моделью развития культуры, создателя и реципиента фольклора, носителя традиций и местного образа жизни, представителя группы, этноса и нации, к которой он принадлежит,

Образец цитирования:
Поўх ІВ. Чалавек у еўрапейскай фальклорнай рэчаіснасці XX ст.: ад фальклярыстыкі да антрапалогіі. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:21–27.

For citation:
Powkh IV. Man in European folk reality of the 20th century: from folklore studies to anthropology. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:21–27. Belarusian.

Автор:
Ирина Васильевна Повх – кандидат филологических наук; доцент кафедры иностранных языков факультета иностранных языков.

Author:
Iryna V. Powkh, PhD (philology); associate professor at the department of foreign languages, faculty of the foreign languages.
iryna_powkh@tut.by

CC BY NC

субъекта динамической сферы исследования, носителя национального самосознания, субъекта коммуникации и культуротворческой деятельности.

Ключевые слова: фольклористика; культурная антропология; социальная антропология; этнология; полигенез; культурная креативность.

Благодарность. Работа выполнена при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований в рамках задания «Белорусская фольклористика в современном мире: методологический, проблемно-тематический диапазон, теоретические новации» (договор № Г20У-004, номер государственной регистрации 20201112 от 26.06.2020).

MAN IN EUROPEAN FOLK REALITY OF THE 20th CENTURY: FROM FOLKLORE STUDIES TO ANTHROPOLOGY

I. V. POWKH[a]

[a]*Brest State A. S. Pushkin University, 21 Kasmanaйtaй Boulevard, Brest 224016, Belarus*

The article discusses the main formation and development stages of anthropological approach to folklore studies and ethnology in European countries from late 19th century to the present: from E. B. Tylor's cultural anthropology to anthropology as a comprehensive research field, which includes ethnology and folklore studies, in late 20th – early 21st century. The author describes the main theories and concepts that at different times served as the basis for anthropology, folklore studies and ethnology: theory of evolution, theory of polygenesis, theory of «rituals», ethnography of communication, the «cultural creativity» concept etc. The article analyses the main functions performed by Man in folklore/cultural space as a cultural agent within a community, an evolutional model for culture development, a folklore «supplier» and «borrower», a local tradition and folklife agent, an ethnic/national group member, a dynamic research sphere agent, a supporter of national identity, a communicator and a creator of culture.

Keywords: folklore studies; cultural anthropology; social anthropology; ethnology; polygenesis; cultural creativity.

Acknowledgements. The author wants to express her appreciation and gratitude to the Belarusian Republican Foundation for Fundamental Research for the financial support that made it possible to carry out the research and prepare the article within the «Belarusian folklore studies in the modern world: scope of methods, themes and issues, theoretical innovations» (assignment; contract No. G20U-004, state registration number 20201112 of 26 June 2020).

Уводзіны

Гісторыя станаўлення і развіцця фальклярыстыкі ўключае шэраг разнастайных падыходаў да інтэрпрэтацыі фальклору як культурнай з'явы і прадмета даследавання ў кантэксце мовазнаўства, літаратуразнаўства, рэлігіязнаўства, мастацтвазнаўства, антрапалогіі, культуралогіі і г. д. У сярэдзіне XIX ст. еўрапейскія фальклярыстычныя школы аддавалі перавагу тэорыі «перажыткаў», занатоўвалі і вывучалі звычаі, ідэі і спосабы іх выражэння як «перажыткі» старажытных культурных сістэм, рэшткі якіх захаваліся ў сучаснай культуры. У адзначаны перыяд цікавасць да народных традыцый фарміравалася пад уплывам эвалюцыйнай тэорыі Дарвіна, паслядоўнікі якой сцвярджалі, што, калі ўсе біялагічныя істоты прайшлі доўгі шлях развіцця ад простых да складаных форм, адпаведным чынам магла развівацца і культура [1, с. 1]. «Прымітыўныя» рытуалы і абрады, пераважна «простанародныя», што нібыта ў найменшай ступені адчулі ўплыў тэхнічнага прагрэсу, разглядаліся як элементы папярэдніх этапаў развіцця цывілізацыі, якія склалі аснову сучаснай культуры. Адпаведна канцэпцыі перажыткаў [2], рэшткі фальклорных традыцый захоўваюць у сабе культуру папярэдніх пакаленняў, а вывучэнне жыццёвага ладу «прымітыўных» народаў сучаснасці дапамагае ўявіць уласную нацыю на адпаведнай стадыі развіцця. Адначасова з англійскай эвалюцыйнай школай у еўрапейскіх краінах пачынаюць развівацца іншыя навуковыя кірункі і канцэпцыі, у тым ліку канцэпцыя дыфузіянізму (Германія, Аўстрыя, пазней Брытанія і Нарвегія), французская сацыялагічная школа і інш. Сярод значных падыходаў да трактоўкі фальклору даследчыкі [1, p. 3; 3; 4] таксама вылучаюць: 1) так званую баладную вайну сярэдзіны XIX ст. – палеміку еўрапейскіх (пераважна дацкіх) навукоўцаў пра калектыўнае альбо індывідуальнае аўтарства традыцыйных балад; 2) слынную салярную міфалагічную канцэпцыю М. Мюлера (Германія), згодна з якой галоўнай крыніцай старажытнай міфалогіі выступае Сонца ва ўсіх сваіх фенаменальных праяў-

вах, а міфы ўтрымліваюць метафізічныя адпаведнасці [5; 6], замацаваныя ў светапоглядзе і мове паміж непасрэдным успрыманнем прыроды і аналогіямі, якія выкарыстоўвалі старажытныя індаеўрапейцы ва ўзаемадзеянні з рознымі рэаліямі свету; 3) міфарытуальную канцэпцыю, прыхільнікі якой [7–9] сцвярджалі наяўнасць непарыўнай сувязі паміж міфамі і рытуаламі як вытокамі пазнейшых фальклорных і літаратурных форм і жанраў. Адпаведна гэтай канцэпцыі прататыпамі герояў міфаў і іншых фальклорных твораў таксама выступаюць рытуальныя персанажы, а не рэальныя гістарычныя асобы [1, p. 3], а самі міфы, у сваю чаргу, вынікаюць з рытуалаў, а не з гістарычных падзей [9, p. 103]. Пры тым што ў сярэдзіне мінулага стагоддзя адбыўся антрапалагічны паварот у даследаваннях фальклорнай рэчаіснасці, многія палажэнні, выпрацаваныя ў межах гэтых кірункаў, засталіся запатрабаванымі сучаснымі еўрапейскімі і амерыканскімі фалькларыстамі.

Актуальнасць даследавання абумоўлена цікавасцю сучасных сацыяльна-гуманітарных навук да чалавека як ініцыятара і ўдзельніка сацыякультурных працэсаў, стваральніка і носьбіта сацыякультурных каштоўнасцей, прадстаўніка сваёй нацыі ў кантэксце наднацыянальных структур. Значнасць вывучэння фальклору і народнага ладу як маркера нацыянальнай і этнічнай ідэнтычнасці і самасвядомасці, крыніцы і сродку фарміравання асобы кожнага чалавека і, як вынік, нацыянальнага светапогляду і менталітэту падкрэслівалася шматлікімі беларускімі навукоўцамі (А. Мальдзіс, А. Ліс, І. Чарота, І. Чыквін і інш.). Як вядома, на функцыянаванне фальклору актыўна ўплываюць глабальныя культурныя трансфармацыі, таму аналіз асноўных тэндэнцый развіцця сусветнай і, у прыватнасці, еўрапейскай культуры як кантэксту, у межах якога раскрываецца беларуская нацыянальная культура і яе адметнасці, вызначэнне сутнасці, тэндэнцый і асноўных напрамкаў фальклярыстычнага вывучэння культуры ў еўрапейскай навуковай традыцыі дапамагае акрэсліць далейшыя перспектывы развіцця беларускай фалькларыстыкі і іншых сацыяльна-гуманітарных навук (этналогіі, антрапалогіі, культуралогіі), удасканаліць іх аналітычны інструментарый і метадалогію даследавання. У гэтай сувязі асаблівую значнасць набывае асноўная ***праблема*** даследавання – асэнсаванне разнастайных падыходаў да вызначэння месца чалавека ў сацыякультурнай прасторы і яго функцый як індывіда і прадстаўніка грамадскай супольнасці з пункта гледжання антрапалогіі, этналогіі і фалькларыстыкі. ***Праблемнае поле*** даследавання таксама ўключае пытанні размежавання адзначаных вышэй дысцыплін як у сінхранічным аспекце (бярэцца пад увагу прыярытэтны прадмет іх вывучэння ў розных еўрапейскіх краінах), так і ў дыяхранічным – на прыкладзе паступовай замены тэрміналогіі і пераходу ад фальклярыстыкі (*Volkskunde*) да еўрапейскай этналогіі і сацыяльнай, культурнай антрапалогіі ў нямецкамоўных і некаторых іншых краінах; вызначэння ролі дзяржаўных арганізацый (інстытуты, таварыствы, музеі, архівы і г. д.) краін Заходняй і Паўночнай Еўропы ў захаванні, распаўсюджванні і вывучэнні нацыянальнай культуры і дзейнасці чалавека як яе носьбіта; аналізу падстаў для сінтэтычнага паяднання фалькларыстыкі, этналогіі і культурнай/сацыяльнай антрапалогіі, што назіраецца ў еўрапейскіх краінах на сучасным этапе. ***Мэта*** і ***задачы*** гэтай працы – у гістарыяграфічным рэчышчы прасачыць асноўныя этапы станаўлення і развіцця антрапалагічнага падыходу ў фальклярыстыцы і этналогіі ў краінах Еўропы з канца XIX ст. да сучаснасці; прааналізаваць эвалюцыю сэнсавага напаўнення тэрмінаў «фалькларыстыка», «этналогія», «антрапалогія»; разгледзець асноўныя тэорыі і канцэпцыі, якія стварылі агульную аснову для адзначаных дысцыплін.

Станаўленне і развіццё антрапалагічнай фалькларыстыкі ў краінах Еўропы ў канцы XIX – першай палове XX ст.

Нягледзячы на значную колькасць і разнастайнасць фалькларыстычных тэорый і канцэпцый, усе яны тым ці іншым чынам закранаюць ролю, функцыю чалавека як аўтара, носьбіта або персанажа фальклорных тэкстаў і традыцый. Таму невыпадкова ўжо ў другой палове XIX ст. у еўрапейскай (Э. Б. Тайлар (*Edward Burnett Tylor*), Э. Лэнг (*Andrew Lang*) і інш.), а ў пачатку XX ст. у амерыканскай фалькларыстыцы і этналогіі (Ф. Боас (*Francis Boas*), Л. Уайт (*Leslie White*), Дж. Сцюард (*Julian Steward*)) усё большую значнасць набываюць канцэпцыі антрапалагічнай школы [10] з яе ўвагай да чалавека.

У сваёй працы «Прымітыўная культура: даследаванні развіцця міфалогіі, філасофіі, культуры, рэлігіі, мовы, мастацтва і звычаяў», упершыню апублікаванай у 1871 г., англійскі антраполаг заснавальнік культурнай антрапалогіі Э. Б. Тайлар сфармуляваў тэарэтычныя прынцыпы віктарыянскай антрапалогіі [11], разглядаючы гісторыю станаўлення і развіцця грамадства ў кантэксце тэорыі эвалюцыі. Даследчык вызначае культуру ў шырокім этнаграфічным сэнсе як «комплексную адзінку, у якую ўваходзяць веды, перакананні, мастацтва, правілы паводзін, закон, звычай і ўсе іншыя ўласцівасці і звычкі, набытыя чалавекам у складзе грамадскай супольнасці»[1] [12, p. 1], падкрэсліваючы тым самым іс-

[1]Тут і далей пераклад наш. – *І. П.*

наванне культуры як неад'емнай часткі грамадскай супольнасці (якая натуральна засвойваецца ўсімі яе ўдзельнікамі) і ўпершыню надаючы культуры статус самастойнага аб'екта даследавання з уласнай сістэмай і метадалогіяй. Эвалюцыйная антрапалогія Тайлара не толькі была асновай брытанскай антрапалогіі да канца XIX ст., але і мела значны ўплыў на станаўленне і развіццё амерыканскай антрапалогіі і заходнееўрапейскіх антрапалагічных школ XX ст., у прыватнасці, на дзейнасць Фальклорнага таварыства Вялікабрытаніі пад кіраўніцтвам Дж. Э. Харысан і Р. Р. Марэта. У XX ст. пасля Першай сусветнай вайны ў Эдынбургу былі створаны Шатландскае таварыства антрапалогіі і фальклору і Шатландскі этналагічны архіў, а ў Белфасце – Ірландскі інстытут фальклору [13]. У сваіх даследаваннях брытанскія навукоўцы прытрымліваліся тэорыі полігенезу, сцвярджаючы, што ідэнтычнасць фальклору розных нацый можа быць абумоўлена адзінствам псіхалагічнага складу людзей, па-за іх прыналежнасцю да той ці іншай групы. Даследчыкі абгрунтоўвалі выкарыстанне тэорыі полігенезу ў антрапалагічнай фальклярыстыцы тым фактам, што ўсё чалавецтва прайшло праз адзіны эвалюцыйны працэс, ад першабытнага стану да ўтварэння цывілізацыі [14, p. 71]. Тэорыя полігенезу адхілялася тымі навукоўцамі, якія разглядалі фальклор як дынамічную культурную з'яву, што прыстасоўваецца да новых сацыякультурных абставін і ствараецца прадстаўнікамі любога класа або грамадскай супольнасці, незалежна ад месца пражывання ці занятку. Еўрапейскія антраполагі, прыхільнікі тэорыі монагенезу і распаўсюджвання (міграцыі), адным з першых і найбольш вядомых прадстаўнікоў якой стаў нямецкі філолаг Т. Бенфей (*Theodore Benfey*), падзялілі нацыі на стваральнікаў і рэцыпіентаў фальклору, сцвярджаючы, што запазычанне фальклорных элементаў адбывалася на адной ці некалькіх нешматлікіх тэрыторыях і пасля яны распаўсюджваліся па ўсім свеце [14, p. 72].

У другой палове XIX ст. антрапалагічная фальклярыстычная школа пачынае развівацца ў Іспаніі, адлюстроўваючы цесную ўзаемасувязь паміж антрапалогіяй і фальклярыстыкай як сферамі навуковага даследавання. Аналагічны працэс апісваюць і паўночнаеўрапейскія навукоўцы, акцэнтуючы ўвагу на з'яўленні шматлікіх этнаграфічных музеяў (Капенгаген, Стакгольм, Осла) як значнай з'яве ў гісторыі станаўлення і развіцця антрапалогіі ў якасці сферы даследавання [15]. У гэты ж перыяд у Балгарыі з'яўляецца тэрмін *narodoznanie*, калькаваны з нямецкага *Volkskunde*, які пазначаў збіранне і вывучэнне «матэрыяльных і маральных праяў народнай духоўнасці» [16] і меў непасрэднае дачыненне да нацыянальнага адраджэння. Слынны французскі даследчык А. ван Генеп (*Arnold van Gennep*) распрацоўвае тэорыю рытуалаў, сцвярджаючы іх канцэптуальнае падабенства ў краінах Еўропы і за яе межамі.

У 1930-я гг. у Швецыі і Германіі тэрмін *Volkskunde* (фальклор, фальклярыстыка), уведзены ў сярэдзіне XIX ст., паступова выходзіць з ужытку і замяняецца тэрмінам «еўрапейская этналогія», які супрацьпастаўляецца тэрміну *Völkerkunde* (замежная (нееўрапейская) этналогія (антрапалогія)), які, у сваю чаргу, пасля Другой сусветнай вайны саступае месца сацыяльнай (культурнай) антрапалогіі – у пачатку 1950-х гг. у Нідэрландах, у 1960-я гг. – у Францыі і Швецыі [17; 18]. Менавіта ў Францыі і іншых франкамоўных краінах (у прыватнасці, Бельгіі і Швейцарыі), на думку заходнееўрапейскіх даследчыкаў [17; 19], найдаўжэй захоўвалася традыцыйнае размежаванне этналогіі, сацыяльнай антрапалогіі і фальклярыстыкі, што перашкаджала стварэнню агульнай асновы для іх суіснавання і ўзаемадзеяння на навуковым і інстытуцыянальным узроўнях. Так, яшчэ ў 1946 г. Фальклорнае таварыства Францыі і калоній (*Société de Folklore Français et de Folklore Colonial*) змяніла сваю назву на Французскае этналагічнае таварыства (*Société d'Ethnologie Française*) [17], што перанесла цэнтр увагі з «уласнага» на «іншае» і стала паваротным момантам у развіцці французскай этналогіі як навукі. У 1964 г. было створана Міжнароднае таварыства этналогіі і фальклору (*Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore*).

Варта адзначыць, што большасць заходнееўрапейскіх антрапалагічных школ і традыцый тым ці іншым чынам выступалі сродкам стварэння нацыянальнай ідэнтычнасці і яе ідэалагічнага абгрунтавання, а таксама сведчаннем моцнай культурна-гістарычнай асновы існавання адпаведнай нацыі. Так, фарміраванне фінскай антрапалагічнай і этналагічнай акадэмічнай традыцыі супадае з перыядам барацьбы за незалежнасць з магутнымі суседзямі – Швецыяй і Расіяй. Адмысловы тэарэтычны і эмпірычны ўнёсак у гэту барацьбу зрабілі фінскія этнолагі і фальклярысты сваімі даследаваннямі ў галінах лінгвістыкі і этналінгвістыкі, пісьмовай і вуснай гісторыі, літаратуразнаўства і міфалогіі.

Еўрапейская этналогія, антрапалогія і фальклярыстыка пасля Другой сусветнай вайны

У пасляваенны перыяд сацыякультурная антрапалогія і этналагічныя даследаванні паступова ўвайшлі ва ўніверсітэцкія праграмы ўсіх краін Паўночнай Еўропы. У Данііасаблівая ўвага надавалася вывучэнню традыцый і жыццёвага ладу інуітаў (эскімосаў), распачатаму грэнландска-дацкім палярным даследчыкам і антраполагам К. Расмусэнам (*Knud Rasmussen*). Шведскія і фінскія антраполагі займаліся этнаграфічнымі даследаваннямі мясцовай культуры, у той час як у Нарвегіі адчуваўся моцны

ўплыў брытанскай школы сацыяльнай антрапалогіі [15]. Так, ганаровы прафесар Бергенскага ўніверсітэта заснавальнік факультэта сацыяльнай антрапалогіі Ф. Барт (*Fredrik Barth*), аўтар і рэдактар шэрагу этнаграфічных выданняў, у тым ліку зборніка навуковых прац «Этнічныя групы і межы» (1969), разглядае этнічнасць у кантэксце бесперапыннага аспрэчвання меж паміж групамі людзей, прычым такія групы, як сцвярджае даследчык, не могуць быць адасобленымі культурнымі альбо лагічна вылучанымі адзінкамі, прыналежнасць людзей да якіх натуральна абумоўлена. Ф. Барт адыходзіць ад традыцыйнага антрапалагічнага падыходу да культур як да абмежаваных адзінак і да этнічнасці як да першапачатковай узаемасувязі, аддаючы перавагу агульнай прасторы, дзе судакранаюцца і ўзаемадзейнічаюць розныя групы. Такім чынам, у аснову зборніка «Этнічныя групы і межы» пакладзена ўзаемасувязь этнічных ідэнтычнасцей, катэгарыяльныя адрозненні паміж якімі «не залежаць ад адсутнасці мабільнасці, кантактаў і інфармацыі, але выступаюць асновай сацыяльных працэсаў адчужэння і далучэння, калі адасобленыя катэгорыі захоўваюцца, нягледзячы на тое, што чалавек можа належаць да розных катэгорый у розныя перыяды свайго жыцця» [20, p. 9]. Гэты тэзіс пра ўзаемазалежнасць этнічных груп становіцца вызначальным для ўсяго выдання. Даследчык падкрэслівае, што групавыя катэгорыі – так званыя этнічныя маркеры – часцей за ўсё захоўваюцца нават тады, калі асобныя прадстаўнікі выходзяць за іх межы альбо ідэнтыфікуюць сябе з некалькімі групамі. Фарміраванне ўзаемазалежных этнічных ідэнтычнасцей адбываецца пад уплывам атрыбуцый і самаатрыбуцый, а ўзаемадзеянне, што выступае прадметам вывучэння сацыяльнай антрапалогіі, праходзіць на ўзроўні асобы, а не сацыяльнай структуры. Менавіта гэтыя роднасныя працэсы адчужэння і далучэння выступаюць асновай станаўлення і развіцця этнічнай ідэнтычнасці.

У 1960-я гг. аб'ектам даследавання еўрапейскай этналогіі становіцца сучаснае індустрыяльнае грамадства, а асноўнай задачай фальклярыстыкі – этнаграфічнае вывучэнне «штодзённасці і звычайных людзей» [16, p. 126], што вылучае этналогію гэтага перыяду не толькі ў рэчышчы папярэдніх стадый развіцця навукі, але і з сумежнымі дысцыплінамі. У адрозненне ад гісторыкаў і сацыёлагаў этнолагі вывучалі штодзённае жыццё людзей у якасным, а не ў колькасным аспекце, у той час як канцэпт штодзённага жыцця падкрэсліваў цікавасць даследчыкаў не да афіцыйных інстытутаў і макраструктур, а да груп, заняткаў і сфер, якія звычайна застаюцца па-за ўвагай.

У славянскай, у прыватнасці, польскай фальклярыстыцы другой паловы XX ст. на першы план выходзяць два асноўныя кірункі: філалагічны падыход да фальклору як да мастацтва слова і антрапалагічны падыход, які ахопліваў невербальныя формы, увасобленыя ў практыцы сялянства як сацыяльнай групы. Цэнтрам антрапалагічнай фальклярыстыкі ў Польшчы выступала так званая апольская школа [21, p. 8] на чале з Д. Сіманідас (*Dorota Simonides*), ганаровым прафесарам Апольскага ўніверсітэта. Навукоўцы апольскай школы вывучалі фальклор у антрапалагічным кантэксце як своеасаблівы маркер сацыяльнай прыналежнасці, збіралі мясцовыя матэрыялы, цікавіліся праблемамі культуры памежных рэгіёнаў, малымі мясцовымі супольнасцямі, вуснымі і пісьмовымі формамі масавай культуры і фальклярызмам. Вывучэннем фальклору ў кантэксце культурнай антрапалогіі займаліся таксама даследчыкі вроцлаўскай школы [21, p. 9] пад кіраўніцтвам Ч. Хернаса (*Czesław Hernas*).

Паяднанне этналогіі, антрапалогіі і фальклярыстыкі назіраецца таксама і ў Францыі [17]: яны спалучаюцца ў адным універсітэцкім курсе сацыяльнай (культурнай) антрапалогіі і разглядаюцца як дынамічная сфера даследавання, куды ўваходзяць суб'екты даследавання і асяроддзе, дзе яны знаходзяцца і ва ўмовах якога дзейнічаюць. У адзначаным кантэксце агульная структура этналогіі, антрапалогіі і фальклярыстыкі вызначаецца праз узаемадзеянне спецыфічных правіл, асабістых адметнасцяў суб'ектаў даследавання – актыўных носьбітаў адпаведнай культуры, а таксама іх сацыяльнымі, эканамічнымі і культурнымі каштоўнасцямі. Практычным увасабленнем адзінства адзначаных вышэй дысцыплін стала стварэнне ў 2009 г. Французскай асацыяцыі этналогіі і антрапалогіі (*Association Française d'Ethnologie et d'Anthropologie*).

У 1970–80-я гг. у сувязі з прытокам імігрантаў, а пасля і бежанцаў праблема нацыянальнай ідэнтычнасці зноў набывае актуальнасць у Швецыі. Даследчыкі [16] адзначаюць, што нацыянальная самасвядомасць шведаў не мела дачынення да гісторыі альбо палітыкі: станаўленне нацыі адбывалася без войнаў ці значнай класавай барацьбы, праз удасканаленне сучаснага жыцця і аптымістычнае стаўленне да будучыні, праз паспяховы творчы працэс стварэння ўласнай культуры. На ранніх этапах прыняцця імігрантаў шведскія культурныя практыкі «хаваліся» за ідэямі рацыяналізму і патрабаванняў сучаснасці: усё «чужое» ўспрымалася як экзатычнае, а ўласнае – як штодзённасць. Паступова, спачатку ў афіцыйных колах, сярод прафесіяналаў, якія непасрэдна займаліся праблемамі імігрантаў, пашыралася перакананне, што, каб зразумець чужую культуру, трэба найперш зразумець ці хаця б абазначыць уласную. Вынікам стала аднаўленне цікавасці да вывучэння і асэнсавання шведскай нацыянальнай культуры, у тым ліку распрацоўка новых універсітэцкіх курсаў і семінараў па шведскай культуры і міжкультурнай камунікацыі.

Адзначаны этап антрапалагічных і фальклярыстычных даследаванняў характарызуецца дыверсіфікацыяй праблем і метадаў, росквітам сімвалічных і структурных падыходаў да прадмета даследавання, а таксама станаўленнем і развіццём камунікатыўнай этнаграфіі – распрацаванага Д. Хаймсам (*Dell Hymes*) міждысцыплінарнага падыходу да вывучэння мовы і камунікацыі як дзейнасці, што адбываецца ў штодзённых сітуацыях і ўзаемаадносінах, падыходу, які спалучае ў сабе тэорыю і метадалогію антрапалогіі, фальклярыстыкі, лінгвістыкі, рыторыкі і іншых сацыяльна-гуманітарных навук [22, p. 66; 23]. Фальклярыстыка гэтага перыяду запазычвае разнастайныя антрапалагічныя падыходы, у тым ліку камунікатыўную этнаграфію, а антрапалогія, у сваю чаргу, выкарыстоўвае фальклорныя першакрыніцы – міфы, гульні, паданні і павер'і і г. д.

Канцэпцыя культурнай крэатыўнасці і крэалізацыя як аснова антрапалагічнай фальклярыстыкі на мяжы тысячагоддзяў

У канцы XX – першым дзесяцігоддзі XXI ст. антрапалогія разглядаецца як комплексная дысцыпліна, у якую ўваходзяць, апроч іншага, этналогія і этнаграфія, фальклярыстыка і музеязнаўства і г. д. [24]. У гэты перыяд цікавасць этнолагаў да штодзённага ладу жыцця спалучаецца ў працах еўрапейскіх даследчыкаў з новай канцэпцыяй культурнай крэатыўнасці (*cultural creativity*) [16, p. 126]. Групы людзей і асяроддзі, што першапачаткова лічыліся пасіўнымі рэцыпіентамі, здольнымі толькі ўзнаўляць дамінантныя культурныя патэрны, пачынаюць разглядацца як актыўныя стваральнікі культуры, якія перапрацоўваюць, удасканальваюць і ўзбагачаюць уласную штодзённасць новымі сэнсамі і практыкамі. У кантэксце канцэпту культурнай крэатыўнасці фальклор вывучаецца як форма творчасці і самавыражэння, што існуе ва ўсіх вядомых нам культурах, ствараецца і перадаецца асобамі і групамі асоб праз усе магчымыя аўдыёвізуальныя каналы міжасабовай камунікацыі. Як і раней, вылучаюцца такія яго ўласцівасці, як калектыўнасць і традыцыйнасць, вусны характар і ананімнасць, прычым калектыўны характар фальклору праяўляецца і праз непасрэднае ўзаемадзеянне паміж выканаўцам і аўдыторыяй, і праз аўтарства і прыналежнасць твора групе, а не пэўнай асобе [25].

Адной з найбольш выразных праяў крэатыўнасці ў амерыканскай (у першую чаргу) і еўрапейскай культурах стала крэалізацыя – узнікненне новых культурных адзінак у выніку сутыкнення розных культур, падчас якога ствараюцца новыя формы самавыражэння і выканальніцтва, адбіраюцца асобныя элементы атрыманай у спадчыну ці прынятай культуры, ім надаюцца сэнсы, адрозныя ад уласцівых ім у папярэдніх культурах, пасля чаго яны спалучаюцца, ствараючы варыянты форм, якія пераўзыходзяць папярэднія. Крэалізацыя вызначаецца як пераходны стан культуры ў эпоху трансфармацыі, прыстасавання да новых абставін і сэнсаў. Нягледзячы на тое што тэрмін «крэалізацыя» ўжываецца найчасцей у дачыненні да культур Карыбскага рэгіёна і Лацінскай Амерыкі, адзначаны працэс мае ўніверсальны характар і можа суправаджаць любое ўзаемадзеянне культур [26; 27].

У манаграфіі «Крэалізацыя Еўропы: спадчына і трансфармацыі» іспанскі сацыёлаг Э. Г. Радрыгес (*Encarnación Gutiérrez Rodríguez*) разглядае сутнасць працэсу крэалізацыі і яго адметнасці на прыкладзе французскіх і іспанскіх калоній, афрыканскіх нявольнікаў і інш. Сярод вынікаў крэалізацыі даследчыца называе стварэнне так званай трэцяй прасторы – «натыўнай», альбо карэннай, вернакулярнай прасторы, што вызначаецца спалучэннем элементаў усіх зыходных культур, у выніку чаго ўтвараецца новая структура, у межах якой гэтыя рознаўзроўневыя элементы немагчыма раз'яднаць альбо аднавіць да першапачатковай формы, таму што яны больш не існуюць у чыстым выглядзе, а бесперапынна транслююцца [28]. Брытанскі антраполаг Ч. Сцюарт (*Charles Stewart*) у манаграфіі «Крэалізацыя: гісторыя, этнаграфія, тэорыя» разглядае крэалізацыю ў кантэксце глабалізацыйных працэсаў [29] як міждысцыплінарную сферу даследавання, што спалучае ў сабе гісторыю грамадства і культуры, антрапалогію і кампаратыўную этнаграфію. Услед за шведскім антраполагам У. Ханерсам (*Ulf Hannerz*) Ч. Сцюарт сцвярджае, што розныя грамадскія супольнасці звяртаюцца да адного і таго ж агульнадаступнага культурнага комплексу, створанага культурнымі кантынуумамі ў розных месцах з дапамогай аналагічных працэсаў і агульных матэрыялаў.

Заключэнне

Антрапалагічны падыход да еўрапейскай фальклорнай рэчаіснасці прайшоў складаны шлях станаўлення і развіцця на працягу XIX – пачатку XXI ст.: ад культурнай антрапалогіі Э. Б. Тайлара да антрапалогіі як комплекснай галіны даследаванняў, што ўвабрала ў сябе этналогію і фальклярыстыку. Яго аснову ў розныя перыяды складалі тэорыі эвалюцыі, полігенезу, рытуалаў, камунікатыўная этнаграфія, канцэпцыя культурнай крэатыўнасці і інш. Адпаведна, аб'ектам увагі фальклярыстаў стаў чалавек, які выступае носьбітам (прычым актыўным) культуры ў складзе грамадскай супольнасці, эвалюцый-

най адзінкай, па мадэлі якой развіваецца культура, стваральнікам і рэцыпіентам фальклору, актыўным носьбітам традыцый і мясцовага ладу жыцця, прадстаўніком групы, этнасу і нацыі, да якой належыць, суб'ектам дынамічнай сферы даследавання, носьбітам нацыянальнай самасвядомасці, суб'ектам камунікацыі і, нарэшце, суб'ектам культуратворчай (фальклоратворчай) дзейнасці. Праведзенае даследаванне ўяўляе сабой першую спробу сістэматызаванага тэарэтычнага асэнсавання еўрапейскага вопыту вывучэння фальклярыстыкі і этналогіі ў антрапалагічным кантэксце. Вынікі даследавання могуць быць выкарыстаны для абнаўлення аналітычнага інструментарыю айчыннай навукі пра фальклор, інтэграцыі айчыннай фальклярыстыкі ў сусветны навуковы і культурны кантэкст, падрыхтоўкі вучэбных і вучэбна-метадычных дапаможнікаў для студэнтаў філалагічных і культуралагічных спецыяльнасцей.

References

1. Toelken B. *The dynamics of folklore*. Boston: Houghton Mifflin; 1979. 456 p.
2. Fraser RG, Pert C. *Sir James Frazer and the literary imagination: essays in affinity and influence*. Berlin: Springer; 1990. 318 p.
3. Simpson J, Roud S. *A dictionary of English folklore*. Oxford: Oxford University Press; 2000. 411 p.
4. Hafstein VT. Voice of the folk: the Danish ballad war (1847–1848). In: *SIEF2019 14th congress; 2019 April 14–17; Santiago de Compostela* [Preprint] [Internet]. 2020 [cited 2020 June 21]. Available from: https://nomadit.co.uk/conference/sief2019/paper/46595.
5. Carroll M. Some third thoughts on Max Müller and solar mythology. *European Journal of Sociology*. 1985;26(2):262–290. DOI:10.1017/S0003975600004446.
6. Segal RA. Friedrich Max Müller on religion and myth. *Publications of the English Goethe Society*. 2016;85(2–3):135–144. DOI: 10.1080/09593683.2016.1224513.
7. Segal RA, editor. *The myth and ritual theory: an anthology*. Hoboken: Wiley-Blackwell; 1998. 488 p.
8. Segal RA. The myth and ritual theory: an overview. *The Journal of Jewish Thought and Philosophy*. 1997;6:1–18.
9. Bascom W. The myth-ritual theory. *The Journal of American Folklore*. 1957;70:103–114. DOI: 10.2307/537295.
10. Smith MW. The importance of folklore studies to anthropology. *Folklore*. 1959;70(1):300–312. DOI: 10.1080/0015587X.1959.9717162.
11. Logan PM. On culture: Edward B. Tylor's primitive culture, 1871. In: Felluga DF, editor. *BRANCH: Britain, representation and nineteenth-century history*. *Extension of Romanticism and Victorianism on the Net* [Internet]. 2020 [cited 2020 June 18]. Available from: https://www.branchcollective.org/?ps_articles=peter-logan-on-culture-edward-b-tylors-primitive-culture-1871.
12. Tylor EB. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. *Volume 1*. New York: Holt; 1874. 488 p.
13. Vermeulen HF, Roldán AA, editors. *Fieldwork and footnotes: studies in the history of European anthropology.* London: Routledge; 2003. 276 p.
14. Islam M. *Folklore, the pulse of the people: in the context of indic folklore.* Dehli: Concept Publishing Company; 1985. 430 p.
15. Eriksen ThH. *Anthropology and the Nordic countries* [Internet]. 2020 [cited 2020 June 13]. Available from: https://nordics.info/show/artikel/anthropology/.
16. Nic Craith M, Johler R, Kockel U, editors. *Everyday culture in Europe: approaches and methodologies*. Farnham: Ashgate Publishing; 2012. 200 p.
17. Fournier LS. Bringing together anthropology, ethnology and folklore: from factions to union. *Narodna Umjetnost*. 2016;53(1):43–57. DOI: 10.15176/vol53no102.
18. Jerábek R. Czech studies of folk life from ethnography to European ethnology. *Anthropological Journal on European Cultures*. 1992;1(2):37–51.
19. Barrera-González A, Heintz M, Horolets A, editors. *European Anthropologies*. New York: Berghahn Books; 2017. 296 p.
20. Barth F, editor. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown; 1969. 153 p.
21. Brzozowska-Krajka A. Polish Folklore Studies at the End of the Twentieth Century. *SEEFA Journal*. 1999;4(1):7–10. DOI: 10.17161/folklorica.v4i1.3683
22. Bronner SJ. Modern anthropological trends and their folkloristic relationships. *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*. 1981;19:66–83. DOI: 10.1179/043087781798240192.
23. Noy Ch. Ethnography of communication. In: Matthes J, editor. *The international encyclopedia of communication research methods*. Molden: Wiley-Blackwell & Sons; 2017. p. 11. DOI: 10.1002/9781118901731.iecrm0089.
24. Barth F, Gingrich A, Parkin R, Silverman S. *One discipline, four ways: British, German, French, and American anthropology.* Chicago: University of Chicago Press; 2010. 408 p.
25. Hasan-Rokem G. Jewish folklore and ethnography. In: Goodman M, editor. *The Oxford handbook of Jewish studies*. Oxford: Oxford University Press; 2002. p. 956–974. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199280322.013.0038.
26. Baron R, Cara AC, Introduction: creolization and folklore: cultural creativity in process. *The Journal of American Folklore*. 2003;116:4–8.
27. Cohen R. Creolization and cultural globalization: the soft sounds of fugitive power. *Globalizations*. 2007;3:369–384. DOI: 10.1080/14747730701532492.
28. Rodríguez EG, Tate ShA. *Creolizing Europe: legacies and transformations*. Oxford: Oxford University Press; 2015. 232 p.
29. Stewart Ch. *Creolization: history, ethnography, theory*. Walnut Creek: Left Coast Press; 2007. 268 p.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 11.07.2020.
Received by editorial board 11.07.2020.

УДК 543.257.2

АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ ТЕОРИИ «БОЖЕСТВЕННОЙ ТЕТРАДЫ» С. Т. КОЛРИДЖА

Н. М. ШАХНАЗАРЯН[1)]

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

Рассматривается связь «тетрадной» модели бытия и сознания английского поэта эпохи романтизма С. Т. Колриджа (1772–1834) с античной философией на основе анализа его итогового произведения «Застольные беседы» (1834). Противоположность механистического (мезотезис) и органицистского (синтез) способов познания диалектики идеального и материального Колридж возводит к основополагающему в истории европейской философии различию конститутивного и регулятивного статуса идеи, обоснованного Платоном и Аристотелем.

Ключевые слова: Платон; Колридж; триада; тетрада; синтез – мезотезис; символ – аллегория; органицизм – механицизм; немецкий идеализм; романтизм.

ANCIENT ORIGINS OF S. T. COLERIDGE'S «DIVINE TETRAD»

N. M. SHAKHNAZARYAN[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The article considers connection between Coleridge's tetrad model of being and consciousness and ancient philosophy, based on his final book «Table talk» (1834). Coleridge took the opposite of mechanistic (mesothesis) and

Образец цитирования:
Шахназарян НМ. Античные истоки теории «божественной тетрады» С. Т. Колриджа. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:28–33.

For citation:
Shakhnazaryan NM. Ancient origins of S. T. Coleridge's «divine tetrad». *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2: 28–33. Russian.

Автор:
Наринэ Мартиросовна Шахназарян – кандидат филологических наук; доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:
Narine M. Shakhnazaryan, PhD (philology); associate professor at the department of foreign literature, faculty of philology.
bastet575592@gmail.com

CC BY NC

organic (synthesis) methods of ideal and material dialectic's cognition to the basic for European philosophy difference between constitutive and regulatory status of an idea, justified by Plato and Aristotle.

Keywords: Plato; S. T. Coleridge; triad; tetrad; synthesis – mesothesis; symbol – allegory; organicism – mechanicism; German idealism; Romanticism.

Введение

По мнению автора фундаментальной работы по эстетике романтизма «Литературная биография» (1817) С. Т. Колриджа (*S. T. Coleridge*) (1772–1834), в истории английской поэзии эпохи романтизма греко-ренессансная традиция выражена в большей степени, чем римско-классицистическая. Это утверждение требует более детального изучения на материале творчества С. Т. Колриджа и Р. Саути, М. Робинсон и М. Тай, П. Б. Шелли и Д. Китса для уточнения вопроса о том, как соотносятся традиции и новаторство в поэтике романтизма. Теория органического единства Колриджа, нашедшая философское обоснование и поэтическое воплощение во многих произведениях поэта, кратко выражена в формуле «божественной тетрады», определение которой он дал в своей последней книге «Застольные беседы» («Table talk», 1834). Несмотря на активное изучение творческого наследия Колриджа как в англоязычном (Т. Фулфорд, Г. Дэвидсон), так и русскоязычном современном литературоведении (Е. В. Халтрин-Халтурина, А. Е. Михайлова), актуальный смысл и прикладное значение формул и сентенций «Застольных бесед» до сих пор не изучены в целостности. Рассмотрение в системном ключе способа интерпретации основополагающих понятий философии, религии, филологии, искусства, политики с точки зрения авторской формулы «тетрады» позволяет уточнить универсальные закономерности динамической гносеологии и логософии, необходимые для осмысления реалий нашего времени. Опережающее значение идей Колриджа подчеркивали на протяжении последних двух столетий выдающиеся представители литературы (Л. Н. Толстой, Т. Вулф), философии (Б. Бозанкет, А. Уайтхед), религии (кардинал Ньюмен), эстетики (Х.-Г. Гадамер) и др.

Результаты и их обсуждение

Интенсивные многолетние поиски философского обоснования истины приводят Колриджа к мысли о вечном существовании двух противоположных тенденций в истории философской мысли, заданных, с одной стороны, Аристотелем, а с другой – Платоном. В приложении к «Советам государственному деятелю…» («The statesman's manual…», 1816) Колридж определил различие между Платоном и Аристотелем в отношении сущности и роли идей: «…идеи только регулятивны, согласно Аристотелю и Канту, или конститутивны и едины с силой и жизнью природы, согласно Платону и Плотину... Это вершинная проблема философии…»[1] [1, p. 118].

В итоге Колридж приходит к выводу, значительность которого высвечивается только в контексте развития философии второй половины XIX в.: «…Аристотель… отец науки… основоположник или редактор логики! Но он соединил науку с философией, что явилось ошибкой. Философия занимает срединное положение между наукой, или знанием (*science, or knowledge*), и мудростью (*sophia, or wisdom*)» [1, p. 119].

Размышляя над соотношением и взаимосвязью философии, поэзии и религии, Колридж кратко формулирует роль античных философов в создании единой модели бытия и сознания. В записи от 24 сентября 1830 г. находим: «Сократ ввел этику и научил обязанностям (*duties*); …Платон утвердил или вновь отстоял идею Бога как творца мира. <…> Христианство привнесло дополнение к желаемому – уверенность. После этого неоплатоники ввели теургию (*theurgy*) в философию…» [1, p. 129]. «Универсальный закон противоположностей, или сущностный дуализм» Колридж считает открытием Гераклита, спустя 2000 лет возрожденного Джордано Бруно, который разработал данный закон в логике, физике и метафизике.

Колридж принял идею вечно становящегося бытия, восходящую к Платону. В диалоге «Протагор» Сократ связывает благо с необходимостью постоянного постижения и проявления его природы («"быть" и "стать" – не одно и то же...») [2, с. 452, 457]. Способность к самопознанию он называет единственным посредником между богом и божественной природой человека. В искусстве роль такого посредника играет поэт, слагающий «свои прекрасные поэмы не благодаря мастерству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» [2, с. 376] («Ион»).

[1]Здесь и далее перевод наш. – *Н. Ш.*

В триаде Платона вершинное положение занимает Муза как источник вдохновения; первое звено – поэт, «толкователь воли богов»; среднее звено – актер, исполнитель, рассказчик, комментатор, «толкователь толкователей»: «Среднее звено – это ты, рапсод и актер, первое – сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека, куда захочет, сообщая одному силу через другого» [2, с. 378]. В диалоге «Хармид» Платон признает существование законов гармонии не благодаря рассудительности, а благодаря искусству музыки. Гармония, означающая порядок, обеспечивающий единство мира, названного Пифагором космосом [2, с. 552], открывается не рассудку в процессе рационально-умозрительных усилий, а воображению вдохновенно творящего поэта-музыканта. Известен факт сожаления Сократа о неумении сочинять музыку – наивысшее из всех искусств – на пороге земного бытия. Само слово «воображение» Платон употребляет в значении ‘фантазия, вымысел’, с которым также связывает и понятие мифа («прихоть нашего воображения» [2, с. 617] («Кратил»)). «Я уже не миф тебе расскажу, а приведу разумное основание», – пишет он в диалоге «Протагор» [2, с. 434]). Миф имеет «символический смысл» и выражает философскую идею: «Предмет, данный как эйдос, живет в человеческом сознании своей наиболее существенной стороной» [3, с. 235].

Таким образом, в диалогах Платона вырисовывается триадный принцип мышления, соответствующий основаниям философской системы абсолютного идеализма, согласно которой единым основанием бытия названа идеальная первосущность («Душа Космоса и Душа всего, что в него входит»), отчасти проявляющая себя в явлениях действительности. Полагая идеальный мир сущностей постоянным и неизменным [2, с. 617] («Кратил»), обусловливающим природу и характер существования мира вещей – неустойчивого и подвижного, Платон выявляет диалектическую, органическую связь между ними и тем самым наделяет их общими чертами, обнаруживающими себя как объективно изнутри на онтологическом уровне самосуществования (бог – божественная часть души человека), так и субъективно извне на гносеологическом уровне смысловоплощения (истина – познание истины). В диалоге «Лахет» Платон объединяет знание о предмете, его происхождении, становлении, этическом и футурологическом характере самопроявления вещи: «…если существует знание о чем-то, то оно не отлично от знания происхождения данной вещи... или от знания ее становления (то есть ее самопроявления), а также от знания того, как наилучшим образом могло бы осуществиться и осуществится в будущем нечто еще не происшедшее, но все это – одно и то же знание» [2, с. 291]. Платон сохраняет равновесие между противоположностями, оставаясь верным принципу органичной слитности идей с самой жизнью, что обусловливает их конституирующий, а не регулятивный, как у Аристотеля, характер. Впоследствии это равновесие нарушается, ученики Академии Платона становятся авторами новых теорий (перипатетизм Аристотеля, эпикуреизм Аристиппа, стоицизм киника Антисфена и т. д.). Новый этап платонизма связан с неоплатониками, объединившими идеи Платона с учением о мировом уме Аристотеля. Платон обращает внимание на отличие веры в справедливое или несправедливое от знания того, что есть правда и ложь, и внедряет, соответственно, два вида суждений: объединяющих веру и знание или содержащих только знание [2, с. 487] («Горгий»).

В «Застольных беседах» (запись от 12 сентября 1831 г.) Колридж так определяет задачу своей философской системы (*system of philosophy*): «Моя система... является только попыткой... растворить все знание в гармонии. Я желаю, коротко говоря, связать моральной связкой (*moral copula*) естественную историю (*natural history*) с политической историей (*political history*)…» [1, p. 157]. В основе философской системы Колриджа находится тетрарная модель мира. «Восхитительный тетраэдр, или тетрада, есть формула Бога, которая… является в реальности в виде Троицы» [1, p. 177]. В записи от 13 апреля 1830 г. Колридж признает: «Я более ясно вижу, что доктрина единой Троицы (*Trinal Unity*) является абсолютной истиной, превосходящей пределы моих человеческих возможностей понять и представить ее» [1, p. 77]. Классическую триаду *тезис – антитезис – синтез* Колридж считает редуцированной проекцией тетрады на плоскость действительности. Вводя понятие изначальной божественной целостности – протезиса, он тем самым усложняет понятие синтеза в привычной схеме триады, предлагая противопоставление механического соподчинения тезиса и антитезиса – мезотезиса – и их органического единства – синтеза, достигаемого в действительности в качестве реализации изначального единства, исходящего свыше.

Идея тетрады пронизывает все сферы и явления бытия: язык, цвет, природу человека, искусство, религию и т. д. Так, протезисом в языках мира может быть «великий языковой оригинал» (запись от 2 июня 1824 г.) [1, p. 57]. В русле семантического синтаксиса Колридж предлагает схему номинативно-предикативного смыслового ядра предложения: протезис – существительное-глагол («Я есть»), тезис – существительное, антитезис – глагол, мезотезис – инфинитив, синтез – причастие. Философски обосновывая предложенную схему, Колридж называет протезис исходной, первоначальной формой, подразумевающей тождество (*identity*) существования (*being*) и действия (*act*), мезотезис – неразличением (*indifference*) глагола и существительного, синтез – сообществом (*community*) глагола и существи-

тельного, одновременным существованием и действием (24 февраля 1827 г.) [1, p. 64]. Помимо номинативно-предикативной дефиниции существительного-глагола, Колридж придает данной паре частей речи пространственно-временное значение: «Грамматические формы существительных являются модификациями относительно места, глагола – относительно времени» [1, p. 63]. Тетрада Троицы выглядит так: «В Троице есть соответствие, отличие и общность. <…> Бог – абсолютная Воля или Тождество = Протезис. Отец = Тезис. Сын = Антитезис. Дух = Синтез» (8 июля 1827 г.) [1, p. 69].

Колридж создает оригинальный ряд антитетичных понятий, выраженных близкими по значению словами. Философской основой данного процесса является тетрарно-тринитарный способ мышления, а непосредственным логико-семантическим средством – десинонимизация слов, которую Колридж считал важнейшим средством семантического обогащения языка. К понятийным антитезам, составленным из бывших синонимов (десинонимизация отвечает задаче смыслоразличения мезотезиса и синтеза как механистического и органического способов мышления), относятся, например, воображение (первичное и вторичное) и фантазия.

Причиной такого предпочтения является стремление преодолеть противоречие между предметом и его словесным обозначением, между сущностью и явлением: «Мы никогда не понимаем вещь саму по себе, а только ее название. Рассудок оперирует исключительно словами, соотнося свои отдельные ощущения с их действительными названиями» [4, p. 219]. Таким образом, десинонимизация слов служит примирению сферы разума (целостности, конкретности, внутреннего, воображения, сущности) и сферы рассудка (разделения, абстракции, внешнего, рассудка, формы). Слово, по Колриджу, одновременно и сама сущность бытия, и средство его познания. Данное положение можно сравнить с концепцией Бога Фомы Аквинского (Бог есть первосущность и источник действия, оформляющего сущность). С другой стороны, слово-сущность, изначальное тождество звучащего слова и силы его воздействия, воплощения, имеет традицию античного и библейского осмысления.

Тетрарным можно назвать и классификацию типов текстов по Колриджу: протезис – Слово-Бог («Слово, которое было вначале, которое было вместе с предметом, обозначенным им, и было самим обозначаемым предметом»); тезис – современный язык, используемый и созидаемый народом; антитезис – «повседневные действия, трактуемые как воплощение моделей, заложенных в языке»; мезотезис – схематичные «переводы с языка звуков и букв на язык событий и людей» [1, p. 89]; синтез – Священное Писание и его связь с жизнью.

Философию языка, в задачу которой входит выяснение онтологической и гносеологической сущности языка, значения слова в становлении картины мира, Колридж называет логософией. У истоков философии слова находится «Кратил» Платона. В его диалогах «впервые заговорили о происхождении “имен”, или самого языка, впервые стали заниматься синонимикой, семантикой и этимологией, т. е. пытались установить систему имен, их смысл, их образование, связали развитие истории человека с его потребностью в общении посредством слова» [2, с. 835].

Соотношение вещи и имени связано с выяснением отношения между вещью и ее сущностью. Имя может быть истолковано как произвольное обозначение предмета или как произрастающее из его сущности понятие, восприниматься как часть от целого (отношение между которыми могут выстраиваться по принципу «лица» или «золота» и создавать превратную картину в случае, когда часть качественно не соответствует целому) и как само целое (слово = сущность явления). В «Кратиле» отмечается: «Ясно, что сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность безотносительно к нам и независимо от нас, и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности» [2, с. 617]. Следовательно, имена, так же как и явления, неоднородны и действуют, функционируют соответственно своей внутренней природе: «И некоторые из них установлены, возможно, даже более высокой силой, нежели человеческая, – божественной» [2, с. 630]. Кроме того, неустойчивость вещей, проистекающая из их природы и связанная с процессом постоянного становления, влияет на эволюцию смысла имени («в них нет ничего устойчивого и надежного, но все течет и несется, все в порыве и вечном становлении» [2, с. 646]). В «Кратиле» Платон, предлагая поэтическую этимологию слов, основанную на ассоциативном звуко-семантическом принципе интерпретации их смысла в связи с сущностью вещей, высвечивает глубокие проблемы онтологического и гносеологического характера относительно природы языка как средства обнаружения и распознания текучей, изменчивой действительности. Во-первых, он подчеркивает невозможность тождества вещи слову в действительности, хотя имя происходит из сущности вещей: «Или ты не чувствуешь, сколько недостает изображениям, чтобы стать тождественными тому, что они воплощают?» [2, с. 671]. Во-вторых, он указывает на возможность искажения единого смысла слова в случае допущения этого невозможного тождества, приводящего к неразличению вещи и его имени. Платон устами Сократа опровергает тезис Кратила «кто знает имена, тот знает и вещи», основываясь на принципах философии объективного идеализма, признающего присутствие неизменной идеи – первосущности. Слова, отра-

жая вещи, пребывающие в движении, сами вовлекаются в процесс изменчивости [2, с. 676]. В то же время, выражая сущность вещей, слова определенным образом приобщаются или восходят к неизменной идее вещи [2, с. 678]. Таким образом, слово одновременно конститутивно и регулятивно, тогда как идеи, по мнению Платона, конститутивны, а вещи регулятивны. Признавая неразрешимую сложность данного противоречия в познании вещей посредством слов, он предлагает обратить внимание на соотнесение слов соответственно отношениям вещей и понятий («устанавливать родство между словами и изучать одно через другое, а также через самое себя» [2, с. 679]). В связи с этим принцип десинонимизации слов Колриджа можно назвать практической реализацией предложения Платона, обращенного в будущее (финал диалога Сократа с Кратилом).

Данный принцип отличает двухполюсные определения эстетических категорий в работах Колриджа. В «Застольных беседах» (21 мая 1830 г.) находим определение таланта и гения: «Талант, пребывающий в рассудке, здравом смысле (*understanding*), часто унаследован; гений, будучи действием разума и воображения (*action of reason and imagination*), редко или никогда» [1, p. 94]. В соответствии с этим «имитация есть мезотезис подобия (*likeness*) и различия (*difference*)» [1, p. 256], присущий таланту, но никак не синтез, подвластный гению. В одном ряду с данной антитезой находится различение слов (*words*) и наименований вещей (*names of things*): «Полезно отличать слова от простого произвольного называния вещей» [1, p. 94] (1 мая 1830 г.).

В определении категорий логики Колридж, следуя принципу тетрады, предлагает новый термин, играющий роль протезиса, дополнительно к компонентам логической триады. В записи от 23 сентября 1830 г. отмечено: «Есть два вида логики: силлогическая (*syllogistic*) и критериальная (*criterional*). Вся силлогическая логика включает в себя три составляющие: изоляцию (*seclusion*), включение (*inclusion*), заключение (*conclusion*), которые отвечают рассудку (*understanding*), опыту (*experience*) и разуму (*reason*). Первая указывает на то, что должно быть (*ought to be*), вторая – на то, что есть (*is*), и последняя утверждает, как это должно быть (*must be so*). Критериальная логика, или логика предпосылок (*premisses*), конечно, более важна, и она до сих пор не трактовалась. Объектом риторики является убеждение (*persuasion*), логики – согласование (*conviction*), грамматики – значение. Четвертый термин желателен – риматика, или логика предположений» [1, p. 129]. Предложенный термин – результат агглютинации приставки и корня двух терминов триады (*rhematic = rhetoric + grammar*).

Размышляя об этической природе любви и дружбы, Колридж признает их противоположными явлениями, поскольку первое основывается на антипатии, позволяющей достигнуть целого при помощи противоречивого согласия, второе же образуется чувством симпатии (запись от 27 сентября 1830 г.): «Симпатия образует дружбу; но в любви присутствует разновидность антипатии, или противоположного волнения. Каждый стремится быть другим, и оба вместе становятся одним целым» [1, p. 131].

В данном определении обнаруживаются черты сходства со словами Платона в «Горгии», где приводятся мысли Эмпедокла о дружбе, объединяющей небо и землю, богов и людей [2, с. 552], как о важнейшем космогоническом принципе, противоположном вражде и раздору. Дружба отождествляется с любовью, а шаровидный космос в пифагорейском представлении назван «царством Любви». *Порядок – любовь – космос* составляют единый ряд.

Десинонимизации подвергнуты и религиозные понятия. Отличие faith-веры (религия, верность, доверие) от belief-веры (убеждение, верование, мнение) в том, что первая связана с причастием, вторая – с разумным анализом: «…когда я встаю с колен, я рассуждаю о доктрине Троицы, как словно бы о геометрической проблеме» [1, p. 192].

Примеры тетрарных понятий обнаруживаются не только в сфере логики, этики, религии, политики, но и эстетики, теории искусства, литературы. Так, противопоставление символа и аллегории – важнейшая антитеза в философии и поэзии эпохи романтизма. Кант впервые назвал прекрасное символом нравственного, связав, таким образом, эстетическую природу искусства с религиозно-нравственным назначением философии [5, с. 377]. Шеллинг в «Учении о самофракийских богах» характеризует понятие «абсолютное художественное изображение», еще не отделяя миф от символа, хотя указывает на связь мифа с аллегорией: «Мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но символически» [6, с. 110]. По сути, символ оказывается универсальным посредником между философией и искусством, объединяя конкретный образ с обобщенным понятием. «Символ не соединяет автоматически мир идей с чувственным миром; он позволяет задуматься о несоответствии формы и сущности, выражения и содержания» [7, с. 122]. Однако, в отличие от Колриджа, у Шеллинга миф и символ идентичны и подчинены принципу «изображения под знаком полной неразличимости» общего и особенного. Более того, Шеллинг отмечает неизбежность синонимизации слов для превращения «конечных» явлений в символы бесконечности, тогда как Колридж рассматривает десинонимизацию как путь к объединению в символические значения слов «конечного» и «бесконечного».

Заключение

Таким образом, предлагая универсальную модель бытия и сознания, Колридж актуализирует антитезу механистического (мезотезис) и органического (синтез) способа мышления, соответственно искажающего (разделяющего) или открывающего (объединяющего) процесс постижения единого смысла противоположностей в целом. При этом достигнутый усилиями творческого акта воображения «синтез» является отражением изначального тождества явления и сущности («протезиса»). Так классическая триада онтологического характера (*тезис – антитезис – синтез*) уточнена благодаря акцентации гносеологического (способ познания бытия: механистический или органический) и аксиологического (этико-ценностный) аспектов. Возникшие в данном контексте оппозиции десинонимизированных понятий (воображение – фантазия, разум – рассудок, символ – аллегория и т. д.) отражают две отличные картины мира, приближающие или отдаляющие постижение истины в любых сферах жизни: философии, религии, искусства, политики. Особую роль в формировании романтической философской формулы «божественной тетрады» английского поэта сыграли идеи античных философов (прежде всего Платона), переосмысленные в русле трансцендентальной идеалистической гносеологии И. Канта и философии искусства Ф. Шеллинга.

Библиографические ссылки

1. Coleridge ST. *Table talk and omniana*. Oxford: Oxford University Press; 1917. 500 p.
2. Платон. *Собрание сочинений. Том 1.* Москва: Мысль; 1990. 860 с.
3. Лосев АФ. Жизненный и творческий путь Платона. В: Платон. *Собрание сочинений. Том 1.* Москва: Мысль; 1990. с. 3–63.
4. Coleridge ST. *The literary remains. Volume 1.* London: William Pickering; 1836. 400 p.
5. Кант И. *Критика чистого разума. Сочинения. Том 5.* Москва: Наука; 1965. 564 с.
6. Шеллинг Ф. *Философия искусства.* Москва: Мысль; 1966. 496 с.
7. Гадамер ХГ. *Истина и метод*. Москва: Прогресс; 1988. 704 с.

References

1. Coleridge ST. *Table talk and omniana.* Oxford: Oxford University Press; 1917. 500 p.
2. Platon. *Sobranie sochinenii*. *Tom 1* [Collected works. Volume 1]. Moscow: Mysl’; 1990. 860 p. Russian.
3. Losev AF. [Plato’s life and creative path]. In: Platon. *Sobranie sochinenii. Tom 1* [Collected works. Volume 1]. Moscow: Mysl’; 1990. p. 3–63. Russian.
4. Coleridge ST. *The literary remains. Volume 1*. London: William Pickering; 1836. 400 p.
5. Kant I. *Kritika chistogo razuma. Sochineniya. Tom 5* [Criticism of pure reason. Works. Volume 5]. Moscow: Nauka; 1965. 564 p. Russian.
6. Shelling F. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. Moscow: Mysl’; 1966. 496 p. Russian.
7. Gadamer KhC. *Istina i metod* [Truth and method]. Moscow: Progress; 1988. 704 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 30.06.2020.
Received by editorial board 30.06.2020.

УДК 821.152.1.09(092)

СИМВОЛИКА СВЕТА И ТЬМЫ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ «ДУБЛИНЦЫ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Н. В. ЛАМЕКО[1)]

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

Исследуется специфика светосимволизма в сборнике рассказов «Дублинцы» ирландского модерниста Джеймса Джойса. Доказывается, что концепты «свет» и «тьма» присутствуют как на уровне философии произведений, так и в поэтике текстов; определяется их роль в контексте жанра эпифании. Утверждается, что символика света и тьмы помогает автору создать психологические портреты персонажей, передать душевное состояние современных ему ирландцев. Особое внимание уделено моменту инсайта, его символическому значению (состояние перехода из тьмы в свет). Выявляются основные художественные приемы передачи света и тьмы в текстах Джойса (слова световой семантики, суггестия, ассоциативная и лейтмотивная образность, хронотоп, урбанистический пейзаж, контраст, светотень, цветосимволизм, ритм и др.). Доказывается, что светосимволизм – одно из важных проявлений синтеза искусств в прозе Джойса, усиливающее живописность, графичность, кинематографичность и музыкальность литературного текста.

Ключевые слова: Джеймс Джойс; символика; светосимволизм; эпифания; инсайт; свет; тьма.

SYMBOLISM OF LIGHT AND DARKNESS IN «DUBLINERS» BY JAMES JOYCE

N. V. LAMEKA[a]

[a]*Belarusian State University,*
4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article deals with the symbolism of light and darkness in «Dubliners», a short story collection by James Joyce. It has been proved that the concepts of «light» and «darkness» are present at both philosophical and poetic levels of the texts; their role in the context of the genre of epiphany has been revealed. The symbolism of light and darkness helps the author to reveal the psychological state of his Irish contemporaries. Special attention is paid to the moment of insight as a state of transition from darkness to light. Different ways of rendering light and darkness in Joyce's texts have been discovered (words with the semantics of light, suggestion, associations, leitmotifs, chronotope, urban landscape, contrast, chiaroscuro, colours, rhythm, etc.). The symbolism of light and darkness is a meaningful manifestation of Joyce's urge towards artistic synthesis: it helps to create pictorial, graphic, cinematographic and musical effects in a literary text.

Keywords: James Joyce; symbolism; symbolism of light; epiphany; insight; light; darkness.

Образец цитирования:
Ламеко НВ. Символика света и тьмы в сборнике рассказов «Дублинцы» Джеймса Джойса. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:34–39.

For citation:
Lameka NV. Symbolism of light and darkness in «Dubliners» by James Joyce. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:34–39. Russian.

Автор:
Наталия Владимировна Ламеко – кандидат филологических наук; доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:
Natallia V. Lameka, PhD (philology); associate professor at the department of foreign literature, faculty of philology.
natascha81@gmail.com

CC BY NC

Введение

В художественном наследии ирландского писателя Джеймса Джойса сборник рассказов «Дублинцы» («Dubliners», 1914) занимает особое место. Это произведение отличается от экспериментальных романов «Улисс» и «Поминки по Финнегану», благодаря которым автор получил широкую известность и признание. Джойс стремился показать столицу Ирландии как центр паралича, охватившего общество, и в реалистичной манере изобразил обычных ирландцев, их недостатки и пороки. Духовное оцепенение многих персонажей сборника, их нерешительность и поверхностность, пребывание в рамках комфортной нормы приводят читателя к мысли, что они существуют в тени настоящей жизни. В силу этого важную роль в сборнике играют концепты света и тьмы, обнаружить которые можно как на философском уровне произведений, так и в поэтике текстов.

Цель данного исследования – выявление символического значения концептов света и тьмы в сборнике «Дублинцы». Для ее реализации необходимо раскрыть специфику светосимволизма Джойса в контексте жанра эпифании, а также выявить способы введения слов световой семантики в текст и объяснить их художественные функции в произведении. Несмотря на то что отражение жизни современной Джойсу Ирландии стало предметом многих исследований, концепты «свет» и «тьма» в сборнике «Дублинцы» все еще остаются недостаточно изученными. Это обусловило актуальность данного исследования. Кроме того, прозаические произведения Джойса связаны между собой. В каждом последующем тексте писатель продолжает развивать ранее поднятые проблемы (например, изгнание, одиночество) или стилистические приемы (гиперлокализация, музыкальность и др.). Так, в романе «Портрет художника в юности» присутствуют жанровые черты эпифании. А урбанистический колорит «Дублинцев» стал основой городского пейзажа, детально разработанного в романе «Улисс», где встречаются и некоторые из персонажей сборника. Раскрытие специфики светосимволизма в «Дублинцах» позволит глубже понять взгляды Джойса на природу человека и современное ему ирландское общество, а также определить роль символов в его эстетической системе.

Специфика светосимволизма Джойса в контексте жанра эпифании

Символическое значение концептов «свет» и «тьма» в рассказах Джойса можно объяснить жанровой природой произведений. Сборник «Дублинцы» – серия эпифаний, герои которых переживают состояние озарения. Внезапно или в результате какого-либо потрясения им открывается смысл жизни. Они могут постичь какие-то новые для себя явления (в рассказе «Сестры» («Sisters») ребенок сталкивается с феноменом смерти), осознать неприглядность собственного существования (крошка Чендлер критически оценивает свой жизненный путь в «Облачке» («A little cloud»)) либо собственную духовную опустошенность и неспособность на сильные чувства (главный герой рассказа «Мертвые» («The dead») узнает, что некогда в его жену был влюблен юноша, рискнувший ради высокого чувства собственной жизнью, и понимает, что сам бы не смог так поступить). У. Эко так определяет специфику эпифаний в «Дублинцах»: они «предстают как ключевые моменты, как моменты-символы некоей данной ситуации; и хотя возникают они в контексте реалистических деталей и представляют собою всего лишь нормальные и обычные факты и фразы, они обретают смысл нравственной эмблемы, заявления о пустоте или бесполезности существования» [1, с. 129].

В литературе и искусстве «пустота» может выступать контекстуальным синонимом как «тьмы» (начало Книги Бытия, «Черный квадрат» Казимира Малевича и др.), так и «света» («Пустота» Ива Кляйна). В книге Джойса акцент, безусловно, сделан на темноте, поскольку автор изображает «парализованных» людей, их духовное обнищание, мещанство, ограниченность и оцепенелость. Некоторые из них способны в определенный момент пережить откровение, инсайт. Это важно с точки зрения светосимволизма, ведь инсайт (*in**sight***) и есть ситуация *про**свет**ления*, *о**зар**ения*. Не зря слово, передающее это состояние, связано с семантикой видения/зрения/видимости и непосредственно пересекается с семантическим полем света. Дабы что-то осознать, сначала нужно это увидеть, даже если речь идет о «внутреннем зрении».

Сам момент эпифании зачастую сопровождается выходом героев из темного пространства в свет в прямом смысле слова. Например, когда в рассказе «Мертвые» Грета вспоминает о влюбленном в нее некогда Майкле Фюрее, ее муж Габриел видит дорожку света: *A ghastly **light*** (здесь и далее выделено нами. – *Н. Л.*) *from the street **lamp** lay in a long **shaft** from one window to the door. Gabriel threw his overcoat and hat on a couch and crossed the room towards the window. He looked down into the street in order that his emotion might calm a little. Then he turned and leaned against a chest of drawers with his back to the **light**. <…> She turned away from the mirror slowly and walked along **the shaft of light** towards him* [2, p. 247]; *She looked away from him along **the shaft of light** towards the window in silence. 'He is dead', she said at*

length [2, p. 251][1]. Символична пространственная организация данного эпизода: темная комната освещена, и именно в освещенной ее части происходит самое важное – героиня раскрывает свою тайну. Окно выступает как связующее звено между двумя мирами, оно символически отделяет семью от внешнего пространства. А световая дорожка между мужем и женой – будто мост, по которому необходимо пройти, чтобы понять друг друга. Взгляд женщины по направлению к окну уносит ее в воспоминаниях за пределы комнаты. Эта деталь значима, так как умерший в юности Майкл сейчас находится за границами привычной действительности и земного бытия в целом. Также интересен образ зеркала: оно преломляет свет и удваивает пространство. Вглядывающийся в зеркало человек погружается в саморефлексию, пытается постичь себя.

Трагическая судьба Майкла Фюрея свидетельствует о его самоотверженности и моральной чистоте. Подобный человек в мещанском обществе – источник света, его история способна воодушевить даже тех, кто утратил любовь или никогда не испытывал сильных чувств. Несмотря на потрясение от осознания собственного несовершенства, Габриел проникается к юноше глубокой симпатией и видит его в своем воображении. Майкл будто выступает из темноты небытия; автор уподобляет духов усопших мерцающим огонькам: *The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial* ***darkness*** *he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and* ***flickering*** *existence* [2, p. 255][2]. При этом Габриел чувствует, что сам постепенно переходит в небытие. Стирая границы между пространством живых и мертвых, Джойс показывает, что внутренний огонь может погаснуть в душе ныне живущего человека, а давно усопшие могут стать для кого-то светом.

Похожий световой прием присутствует в рассказе «Облачко». Крошка Чендлер встречает давнего знакомого, лондонского журналиста Игнатия Галлахера, и приятель в деталях расписывает ему свою жизнь в британской столице, поездки на континент и бесконечные развлечения. Этот красочный рассказ сыграл злую шутку с Чендлером. Вернувшись домой, он погружается в мысли о собственной неполноценности. Ему тридцать два года, у него жена и маленький ребенок, однако то, что казалось семейным уютом и счастьем, на фоне богатой событиями жизни Галлахера выглядит как пошлость и безвкусица. Герой не задумывается, что его знакомый также далек от идеала, что его существование поверхностно и лишено глубоких чувств. Но услышанная история становится импульсом к саморефлексии и порождает душевный разлад. С помощью поэтики света Джойс выделяет момент озарения. Герой видит фотографию жены, освещенную маленькой лампой, и не понимает, почему связал свою судьбу с этой женщиной. Автор усиливает эффект за счет дополнительной детали – белого фарфорового абажура, ведь белый цвет нередко выступает синонимом света. Но яркая вспышка гаснет в финале произведения. Ребенок на руках у Чендлера внезапно начинает плакать, и в комнату вбегает жена героя: *Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the* ***lamplight****. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes* [2, p. 94][3]. Переживший озарение Чендлер отступает назад в тень, в привычное пространство существования. Слезы раскаяния свидетельствуют о том, что он ничего не поменяет в своей жизни. Однако его будет преследовать ощущение, что все могло быть иначе.

Чтобы описать страх или нежелание выбраться за пределы обыденности, Джойс показывает, как герои погружаются во тьму (рассказы «Эвелин» («Eveline»), «Несчастный случай» («A painful case»)). Юная Эвелин задумала покинуть отчий дом и вообще уехать из Ирландии с молодым человеком. В последний вечер девушка сидит у окна, рассматривает прохожих и вспоминает свою незавидную жизнь. Вечерний пароход должен увезти ее в Буэнос-Айрес, в мир новых возможностей. Однако в последний момент, уже на пристани, она резко меняет свое решение и остается. Описывая, как вечер постепенно овладевает городом, автор намекает, что сознание девушки потихоньку укутывает тьма. Амбивалентен образ парохода: *Through the wide doors of the sheds she caught a glimpse of the* ***black*** *mass of the boat, lying*

[1]«Призрачный свет от уличного фонаря длинной полосой шел от окна к двери. Габриел сбросил пальто и шапку на кушетку и прошел через комнату к окну. Он постоял, глядя вниз на улицу, выжидая, пока немного стихнет его волнение. Потом он повернулся и прислонился к комоду, спиной к свету» [3, с. 330]; «Она медленно повернулась от зеркала и по световой полосе пошла к нему» [3, с. 331]; «Она отвернулась и молча стала смотреть туда, где от окна шла полоса света. “Он умер”, – сказала она наконец» [3, с. 335] (здесь и далее перевод рассказа «Мертвые» О. П. Холмской. – *Н. Л.*).

[2]«Слезы застилали ему глаза, и в полумраке ему казалось, что он видит юношу под деревом, с которого капает вода. Другие тени обступали его. Его душа погружалась в мир, где обитали сонмы умерших. Он ощущал, хотя и не мог постичь, их мерцающее бытие» [3, с. 341].

[3]«Крошка Чендлер почувствовал, как краска стыда заливает его щеки, и ушел подальше от света лампы. Он стоял и слушал, между тем как плач ребенка становился все тише и тише; и слезы раскаяния выступили на его лице» [3, с. 119] (перевод рассказа «Облачко» М. П. Богословской-Бобровой. – *Н. Л.*).

in beside the quay wall, with ***illumined*** *portholes*[4] [2, p. 42]. Огромный черный корабль с освещенными иллюминаторами может или обнадежить, или оттолкнуть. С героиней случается второе. Испуг и отчаяние овладевают ею настолько, что она отчуждается от любимого: *She set her* ***white*** *face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition*[5] [2, p. 43]. Бледное (белое) лицо и пустой погасший взгляд раскрывают еще один аспект световой символики. Традиционно белое ассоциируется со сферой добра, а черное – со злом. Но в данном случае белизна символизирует болезненность и несмелость, призрачность существования девушки, а глаза, в которых не осталось огня, – пустоту и отсутствие настоящих чувств.

Таким образом, светосимволизм помогает Джойсу раскрыть внутренний мир человека, его способность и желание меняться или неумение преодолевать пошлость мещанского существования, стремление к самосовершенствованию или отсутствие высоких целей. Часто вслепую, не в полной мере осознавая смысл жизни, герои «Дублинцев» ищут свое место в мире на пороге света и тьмы.

Поэтика света и тьмы в сборнике рассказов «Дублинцы»

Концепты «свет» и «тьма» присутствуют в сборнике «Дублинцы» на вербальном уровне. Частотными являются лексемы *light* ‘светлый’ и *dark* ‘темный’ и их производные (*lighted*, *lightly*, *darkness* и др.), при этом для их ввода в текст автор использует разные части речи. Также важны слова *white* ‘белый’ и *black* ‘черный’, напрямую вызывающие ассоциации со светом и тьмой, и *grey* ‘серый’, семантически пересекающееся с понятием тени. Свет и тьма в рассказах сборника непосредственно связаны с символикой цвета: некоторые оттенки усиливаются за счет слов «светлый» и «темный».

Кроме эксплицитной передачи концепты «свет» и «тьма» присутствуют и на суггестивном уровне. Так, лейтмотивом рассказа «Мертвые» является снег, белизна которого напрямую ассоциируется со светом. Символична последняя сцена произведения. Джойс выводит частную историю на универсальный уровень: созерцание снегопада приносит Габриелу успокоение и *свет*, при этом снег укрывает всю Ирландию, примиряя мир живых и мир мертвых: *A few* ***light taps*** *upon the pane made him turn to the* ***window****. It had begun to* ***snow*** *again. He watched sleepily the* ***flakes****,* ***silver*** *and* ***dark****, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right:* ***snow*** *was general all over Ireland. It was falling on every part of the* ***dark*** *central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the* ***dark*** *mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the* ***lonely churchyard*** *on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the* ***snow*** *falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead*[6] [2, p. 254–255]. В одном абзаце автор задействует несколько способов передачи света и тьмы – прямое называние (***dark***), суггестию (***snow***, ***window***), поэтику ассоциаций (*westward*), образы источников света (*lamplight*) и цветовой контраст (***silver*** and ***dark***). Мотив падения (*falling*) связан не только со снегом, символически он передает состояние заката, упадка, перехода в небытие – во тьму. Также Джойс играет с двойным значением слова *light* ‘светлый’/‘легкий’: сочетание ***light taps*** ‘легкие удары’ в данном контексте ассоциируется с живописными бликами, ведь падающие снежинки выглядят как маленькие точки света.

Лейтмотивные образы в произведениях – источники света, как естественного (солнце, закатное небо), так и искусственного (фонари, лампы). Также со светом непосредственно связаны окна в темных комнатах и зеркала. Особое внимание Джойс уделяет свечам и огню в камине, так как действие ряда рассказов разворачивается в помещении («Сестры» и «В день плюща» («Ivy day in the committee room»)). Герои проводят время у камина; при этом традиционный символ домашнего очага и уюта представлен в необычном ракурсе. Пустой камин в «Сестрах» (отсутствие огня – отсутствие света) символизирует смерть и утрату: в этом доме умер священник. Показателен интерьер в произведении: атмосфера темной комнаты передает оцепенение ее обитателей, их усталость и опустошенность. По мнению Е. Анто-

[4]«В широкую дверь павильона она увидела стоявшую у самой набережной черную громаду парохода с освещенными иллюминаторами» [3, с. 53] (здесь и далее перевод рассказа «Эвелин» Н. А. Волжиной. – *Н. Л.*).

[5]«Она повернула к нему бледное лицо, безвольно, как беспомощное животное. Ее глаза смотрели на него не любя, не прощаясь, не узнавая» [3, с. 53].

[6]«Легкие удары по стеклу заставили его взглянуть на окно. Снова пошел снег. Он сонно следил, как хлопья снега, серебряные и темные, косо летели в свете от фонаря. Настало время и ему начать свой путь к закату. Да, газеты были правы: снег шел по всей Ирландии. Он ложился повсюду – на темной центральной равнине, на лысых холмах, ложился мягко на Алленских болотах и летел дальше, к западу, мягко ложась на темные мятежные волны Шаннона. Снег шел над одиноким кладбищем на холме, где лежал Майкл Фюрей. Снег густо намело на покосившиеся кресты, на памятники, на прутья невысокой ограды, на голые кусты терна. Его душа медленно меркла под шелест снега, и снег легко ложился по всему миру, приближая последний час, ложился легко на живых и мертвых» [3, с. 341–342].

новой, в этом рассказе «возникает образ мира, зараженного смертью, погружающегося в темноту, мира замкнутых пространств, существующего вне исторической перспективы, мира формализованных человеческих связей, мира, в котором болезнь не преодолевается даже такой возрождающей силой, как сила природы, освещающее повествователя солнце» [4].

Хронотоп «Дублинцев» открыт интерпретации сквозь призму светописи. На примере слабо освещенных комнат и темных зданий Джойс показывает, что пространство обитания героев гармонизирует с их внутренним миром. Рисуя психологический портрет своих персонажей, писатель подчеркивает, что их жилища соответствуют состоянию их души. Так, герой рассказа «Несчастный случай» мистер Даффи живет в «мрачном старом доме» (*an old sombre house*). Автор использует прием параллелизма, чтобы отразить гармонию внутреннего и внешнего: *His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets*[7] [2, p. 120]. Человек несмелый, боящийся нарушить привычный жизненный уклад, Даффи будто законсервирован в темном пространстве, куда едва проникает свет. Когда ему открывается в чувственном порыве одна знакомая, миссис Синико, он испуганно отказывает ей в дальнейшем общении, а через несколько лет узнает о трагической гибели женщины. После первой реакции отторжения и возмущения он осознает, что своим отказом подтолкнул ее к пропасти и стал косвенной причиной ее смерти. Временное измерение хронотопа также имеет большое значение: часть событий происходит в сумерках и ночью. Мистер Даффи бродит по ночному городу в полной темноте, и его одиночество и ощущение ненужности символизируют внутреннюю тьму, из которой уже не будет выхода: *He could not feel her near him in the **darkness** nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the **night** was perfectly silent*[8] [2, p. 131].

Наряду с интерьерами важны урбанистический пейзаж и описания природы. Дублин у Джойса довольно темных оттенков, а действие ряда рассказов происходит на закате солнца, вечером, ночью или во тьме. Так, рассказ «Два рыцаря» («Two gallants») открывается живописной зарисовкой августовского вечера: *The **grey** warm evening of August had descended upon the city, and a mild warm air, a memory of summer, circulated in the streets. The streets, shuttered for the repose of Sunday, swarmed with a gaily coloured crowd. Like **illumined** pearls the **lamps** shone from the summits of their tall poles upon the living texture below, which, changing shape and hue unceasingly, sent up into the **warm** grey evening air an unchanging, unceasing murmur*[9] [2, p. 52]. Пока тьма сгущается над городом, два «рыцаря» Корли и Ленехан бродят по улицам, обдумывая, как раздобыть немного денег. Корли решает воспользоваться добротой своей девушки. Герой скептически-снисходительно утверждает, что его пассия сделает ради него что угодно, и в финале торжествующе демонстрирует Ленехану свою добычу. Сверкающая в свете фонаря золотая монетка на его ладони высвечивает никчемность и убожество такой «победы».

Одна из особенностей художественной манеры Джойса – стремление к синтезу искусств, характерное для эпохи модернизма в целом. В его текстах можно обнаружить типологические схождения с музыкальными, кинематографическими и живописными произведениями, а подробное описание городского ландшафта позволяет говорить об архитектурном экфрасисе. Прежде всего светопись в «Дублинцах» помогает Джойсу создать живописный эффект. Некоторые рассказы сборника особенно красочны. Так, повествовательная манера автора в рассказе «Сестры» напоминает живописную технику кьяроскуро. Описывая темное помещение, озаряемое свечами, автор акцентирует внимание на определенных деталях, «вылавливая» из темноты лица людей и предметы интерьера. Это напоминает работы Микеланджело Меризи да Караваджо и Рембрандта Харменса ван Рейна, виртуозно владевших техникой светотени.

За счет цветового контраста черного и белого в рассказе «Мертвые» реализуется кинематографический эффект. На момент написания «Дублинцев» кинематограф был самым молодым видом искусства, и Джойс серьезно им интересовался. Писатель даже основал *The Cinematograph Volta* – первый в Ирландии кинотеатр. Неудивительно, что в творчестве автора, продолжавшего посещать сеансы даже когда его зрение сильно ухудшилось, можно выявить типологические схождения с разными фильмами того времени. Поиски киноязыка осуществлялись в русле черно-белого немого кино, в котором огромное значение имела светотень. Джойс также использует этот прием в своем произведении: *He was in a **dark** part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the **shadow** also. He*

[7]«Лицо мистера Даффи, на котором отпечатались прожитые годы, напоминало своим коричневым цветом дублинские улицы» [3, с. 153] (здесь и далее перевод рассказа «Несчастный случай» Н. Л. Дарузес. – *Н. Л.*).

[8]«Во мраке он уже не чувствовал ее, и голос ее больше не тревожил. Он подождал несколько минут, прислушиваясь. Он ничего не слышал, ночь была совершенно нема» [3, с. 168].

[9]«Теплый сумрак августовского вечера спустился на город, и мягкий теплый ветер, прощальный привет лета, кружил по улицам. Улицы с закрытыми по-воскресному ставнями кишели празднично разодетой толпой. Фонари, словно светящиеся жемчужины, мерцали с вершин высоких столбов над подвижной тканью внизу, которая, непрерывно изменяя свою форму и окраску, оглашала теплый вечерний сумрак неизменным, непрерывным гулом» [3, с. 64] (перевод рассказа «Два рыцаря» В. М. Топер. – *Н. Л.*).

*could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the **shadow** made appear **black** and **white*** [2, p. 239]; *He stood still in the **gloom** of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. <…> He asked himself what is a woman standing on the stairs in the **shadow**, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the **darkness** and the **dark** panels of her skirt would show off the **light** ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter*[10] [2, p. 240]. Кроме того, повтор слов световой семантики создает определенный ритм, что способствует реализации музыкального эффекта. Этот фрагмент – прекрасная иллюстрация того, как в прозе Джойса сочетаются живописность, графичность, кинематографичность и музыкальность. В других произведениях сборника также можно найти примеры подобного синтетичного письма.

Очевидно, что Джойс передает свет и тьму с помощью целой палитры разных художественных приемов. Пространственно-временная организация текстов, урбанистический пейзаж, контраст, светотень, цветосимволизм, суггестия, ассоциативная и лейтмотивная образность, параллелизм внешнего и внутреннего состояний, ритм помогают ему сосредоточить внимание читателя на световых деталях в рассказах.

Выводы

Таким образом, концепты «свет» и «тьма» присутствуют в сборнике «Дублинцы» как на философском уровне, так и на уровне поэтики. С помощью символики света и тьмы писатель создает психологические портреты персонажей, передает особенности их характеров и привычек, а также описывает моменты озарения. Жанр эпифании открывает богатые возможности светосимволизма. Обыденное существование дублинцев описано в темных тонах, а попытки выйти за пределы рутинного бытия сопровождаются вспышками света, как в прямом, так и в метафорическом смыслах. Виртуозная техника светописи роднит тексты Джойса с живописными, графическими и кинематографическими произведениями и свидетельствует об экспериментальном характере его письма, стремлении найти собственный язык на стыке разных видов искусств.

Библиографические ссылки

1. Эко У. *Поэтики Джойса*. Коваль А, переводчик. Санкт-Петербург: Симпозиум; 2003. 496 с.
2. Joyce J. *Dubliners*. London: Penguin; 1996. 256 p.
3. Джойс Дж. *Дублинцы.* Богословская-Боброва МП, Калашникова ЕД, Волжина НА, Топер ВМ, Дарузес НЛ, Холмская ОП, переводчики. Москва: Олма-Пресс; 2000. 351 с.
4. Антонова Е. Пространство и время в сборнике рассказов «Дублинцы». В: Антонова Е. *Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса («Дублинцы» и «Портрет художника в юности»)* [Интернет]. 2020 [процитировано 25 мая 2020 г.]. Доступно по: http://www.james-joyce.ru/articles/prostranstvo-i-vremya-v-ranney-proze-joysa2.htm.

References

1. Eco U. *Poetiki Dzhoisa* [Joyce's poetics]. Koval A, translator. Saint Petersburg: Symposium; 2003. 496 p. Russian.
2. Joyce J. *Dubliners*. London: Penguin; 1996. 256 p.
3. Joyce J. *Dublintsy* [Dubliners]. Bogoslovskaja-Bobrova MP, Kalashnikova ED, Volzhina NA, Toper VM, Daruzes NL, Holmskaja OP, translators. Moscow: Olma-Press; 2000. 351 p. Russian.
4. Antonova E. [Space and time in the short story collection Dubliners]. In: Antonova E. *Prostranstvo i vremya v rannei proze Dzheimsa Dzhoisa («Dublintsy» i «Portret khudozhnika v yunosti»)* [Space and time in James Joyce's early prose («Dubliners» and «A portrait of the artist as a young man»)] [Internet]. 2020 [cited 2020 May 25]. Available from: http://www.james-joyce.ru/articles/prostranstvo-i-vremya-v-ranney-proze-joysa2.htm. Russian.

Статья поступила в редколлегию 01.06.2020.
Received by editorial board 01.06.2020.

[10]«Он остался в холле и смотрел на лестницу. Почти на самом верху, тоже в тени, стояла женщина. Он не видел ее лица, но мог различить терракотовые и желто-розовые полосы на юбке, казавшиеся в полутьме желтыми и белыми. <…> Он неподвижно стоял в полутьме, стараясь уловить мелодию, которую пел ее голос, и глядя на свою жену» [3, с. 320]; «Он спросил себя, символом чего была эта женщина, стоящая во мраке лестницы, прислушиваясь к далекой музыке. Если бы он был художником, он написал бы ее в этой позе. Голубая фетровая шляпа оттеняла бы бронзу волос на фоне тьмы, и темные полосы на юбке рельефно ложились бы рядом со светлыми. "Далекая музыка" – так он назвал бы эту картину, если бы был художником» [3, с. 321].

УДК [27-145.55(476-15)+39]:930.2(476)

БЫТОВАНИЕ НАРРАТИВОВ ОБ ОБНОВЛЕНИИ, МИРОТОЧЕНИИ ИКОН И ЯВЛЕНИЯХ БОГОРОДИЦЫ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ

И. С. БУТОВ[1)]

[1)]*Независимый исследователь, г. Минск, Беларусь*

Проведено картографирование рассказов о таких практически повсеместно считающихся чудесными событиях, как самопроизвольное обновление и мироточение икон, явления Богородицы. Рассматриваются записи из Фонда фольклорных материалов учебно-научной лаборатории белорусского фольклора Белорусского государственного университета (Минск) и Фольклорно-этнографического архива студенческой научно-исследовательской лаборатории Брестского государственного университета имени А. С. Пушкина (Брест), которые впервые вводятся в научный оборот и позволяют дополнить общую мозаику территориального расслоения и более плотной концентрации рассматриваемых мотивов в определенных регионах современной Беларуси и Прибалтики. В результате исследования бытования выбранных нарративов был установлен их циклизм. Некоторые из рассказов позволяют четче обозначить границы распространения того или иного мотива (свечение иконы, туман вокруг иконы и др.), что ранее было затруднительно ввиду нехватки данных по некоторым регионам. Показано, что ареалы рассказов об обновлениях икон достаточно тесно коррелируют с картографированными ареалами рассказов о явлениях Богородицы.

Ключевые слова: чудеса; обновление икон; мироточение икон; явление Богородицы; нарративы.

Благодарность. Автор выражает благодарность за помощь в поиске архивных записей в Фольклорно-этнографическом архиве студенческой научно-исследовательской лаборатории Брестского государственного университета имени А. С. Пушкина В. Н. Гайдучику.

EXISTENCE OF NARRATIVES ABOUT RENEWAL, MYRRH-STREAMING OF ICONS AND APPEARENCES OF THE VIRGIN IN BELARUS

I. S. BUTOV[a]

[a]*Independent researcher, Minsk, Belarus*

The article discusses the records of miracles (renewal and myrrh-streaming icons, appearences of the Virgin) from the fund of folklore materials of the educational and scientific laboratory of Belarusian folklore of Belarusian State University (Minsk) and Folklore and ethnographic archive of the student research laboratory of Brest State A. S. Pushkin University (Brest), which for the first time are introduced into scientific circulation and allow to Supplement the General mosaic of territorial stratification and denser concentration of the considered motives in certain regions of modern Belarus and the Baltic States. As a result of the study of the existence of the narratives chosen by us, their cyclism was established. Some of the stories allow you to more clearly delineate the boundaries of a motif that has previously been difficult due to the lack of data for some regions. The areas of the stories about the renewal of icons are quite closely correlated with the mapped areas of the stories about the appearences of the Virgin.

Keywords: miracles; renewal icons; the myrrh-streaming icons; appearence of the Virgin; narratives.

Acknowledgements. The author expresses his appreciation for the help in searching for archive materials in Folklore and ethnographic archive of the student research laboratory of Brest State A. S. Pushkin University V. N. Gaiduchik.

Образец цитирования:
Бутов ИС. Бытование нарративов об обновлении, мироточении икон и явлениях Богородицы на территории Беларуси. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:40–51.

For citation:
Butov IS. Existence of narratives about renewal, myrrh-streaming of icons and appearences of the Virgin in Belarus. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:40–51. Russian.

Автор:
Илья Станиславович Бутов – кандидат сельскохозяйственных наук; независимый исследователь.

Author:
Ilya S. Butov, PhD (agricultural sciences); independent researcher.

CC BY NC

Введение

В настоящее время многие архивные записи из фондов студенческих научных лабораторий белорусского фольклора Брестского государственного университета имени А. С. Пушкина (Брест)[1] и Белорусского государственного университета (Минск)[2] еще недостаточно хорошо введены в научный оборот и проанализированы, хотя их начали собирать с 1970-х гг. и активно использовали при написании некоторых кандидатских диссертаций.

Так, первые записи Фольклорно-этнографического архива студенческой научно-исследовательской лаборатории Брестского государственного университета имени А. С. Пушкина (далее – ФЭА СНИЛ БрГУ) относятся к 1970-м гг., т. е. к моменту начала комплексного изучения Полесья и прилегающих к нему территорий в ареальном, этно- и лингвогеографическом аспектах. В результате ежегодных научных студенческих экспедиций были собраны уникальные материалы. На сегодняшний день накопилось 539 архивных папок, в каждой из которой в среднем содержится по 50 записей, т. е. общее количество записей – около 30 тыс. ед.

Примерно к 1970-м гг. относятся и первые сохранившиеся записи из Фонда фольклорных материалов учебно-научной лаборатории белорусского фольклора кафедры теоретического и славянского литературоведения филологического факультета Белорусского государственного университета (далее – ФФМ УНЛБФ БГУ), хотя известно, что сбор фольклора студентами здесь велся и ранее, еще с довоенного времени, но эти архивные материалы не сохранились. Имеющиеся здесь записи охватывают все 118 районов страны, а также приграничные территории России, Прибалтики и дальнего зарубежья. Общее количество записей в ФФМ УНЛБФ БГУ составляет около 1 млн ед.

Одна из тем, которая не была разработана должным образом на собранном материале, – выделение из всего имеющегося массива записей о чудесах и их структурно-типологический и ареальный анализ. Однако стоит отметить, что первая и единственная такая попытка была предпринята А. В. Жегало в 2008–2014 гг. [1, с. 61–63; 2, с. 126–133]. Исследователь даже разработал специальный опросник «Часто ли происходят в нашей местности чудеса?», который использовали некоторые студенты (например, студентки 1-го курса филологического факультета БГУ Е. И. Юша, А. А. Литвинка и др.) при прохождении фольклорной практики в 2011 г.

Опросник состоял из 8 вопросов:

- Часто ли происходят чудеса в Вашей местности?
- Что такое чудо?
- Знаете ли Вы, кто может сотворить чудо?
- Что необходимо знать, чтобы произошло чудо?
- Были ли Вы свидетелем чудес?
- Чудо для человека – это хорошо или плохо?
- Возможно ли сегодня увидеть чудеса? Если да, то где?
- Когда чудес было больше – в прошлом или сейчас? Почему?
- Расскажите, о каких чудесах Вы знаете или читали. Если слышали, то от кого? Если читали, то где?

Однако материалы ответов не были обработаны и не использовались в последующих публикациях автора, как и другие собранные студентами рассказы информантов о различных чудесных событиях. Вероятно, это было запланировано автором, но по каким-то причинам не доведено до конца. Для анализа национального аспекта мотива чуда в белорусских быличках в своих работах А. В. Жегало использовала данные, собранные в шеститомном издании «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў». Фактически автор рассматривает чудо как любое сверхъестественное событие (в том числе и встречу с нечистой силой) и делает вывод о том, что «феномен чуда имеет место как в традиционной, так и в христианской культуре» и процесс христианизации оказал большее влияние «на жанровое содержание, образную и мотивационную систему белорусских быличек, нежели русских» [1, с. 61–63]. Такой подход переводит весь основной массив быличек в плоскость чудес и затрудняет их последующий структурно-типологический анализ.

Мы попытались несколько сузить предметную область до рассказов о таких практически повсеместно считающихся чудесными событиях, как самопроизвольное обновление или мироточение икон, а также явления Богородицы. Самопроизвольное обновление икон – сверхъестественное событие, выражающееся в полном или частичном просветлении или восстановлении деталей изображения иконы [3, с. 8]. Известно, что на территории Беларуси и ее пограничья, в основном в Брестской, Гродненской и на западе Минской области, в прошлом фиксировались несколько своеобразных циклических волн самопроизвольных обновлений икон[3] (например, в 1920-х, 1930-х, 1950-х гг.). Такое восстанов-

[1]Заведующий лабораторией – доктор филологических наук, профессор Инна Анатольевна Швед.

[2]Заведующий лабораторией – Ольга Ивановна Полукошко.

[3]Под волной обновлений икон мы понимаем ряд распространяющихся локальных вспышек обновлений икон на определенной (довольно обширной) территории, ограниченных конкретными временными рамками [3, с. 8].

ление красок на старых иконах почти всегда (за редким исключением) считалось чудесным событием [3, с. 143]. Главным источником данных для публикаций об указанных выше чудесах, кроме полевых материалов, ранее служили фонды различных региональных (Зональный государственный архив г. Барановичи (ЗГАБ), Государственный архив Гродненской области (ГАГО) и др.) и республиканских (Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ)) архивов [3, с. 92–145]. Фонды студенческих научных лабораторий белорусского фольклора ранее при структурно-типологическом и ареальном анализе этих нарративов исследователями не использовались. Таким образом, представляется перспективным рассмотрение и детальный разбор нового массива данных.

Методы исследования

Цель исследования – анализ бытования нарративов о чудесах по данным ФФМ УНЛБФ и ФЭА СНИЛ БрГУ. В задачи исследования входил поиск архивных записей об обновлении икон и соотнесение их с конкретными волнами обновления икон, выделение и картографирование всех встречающихся мотивов, выявленных в рассматриваемых архивных фондах, связанных с обновлением икон, а также выделение и сопоставление бытующих в этом регионе нарративов с уже определенными нами ранее ареалами рассказов о чудесах на территории Беларуси и ее пограничья.

В работе мы использовали следующие методы: сопоставительный, структурно-типологический, методы ареального анализа и картографирования. При ареальном анализе и последующем картографировании применялся также метод хронотопа, позволяющий проследить не только территориальное, но и временное и циклическое распределение зафиксированных нарративов [4, с. 243–247].

Всего по теме исследования в фондах студенческих научных лабораторий нами были выявлены 33 соответствующие записи.

Записи об обновлениях икон

По теме обновлений икон нами найдено 13 записей, зафиксированных в Воложинском районе Минской области, Волковысском и Лидском районах Гродненской области, Докшицком районе Витебской области, а также в Барановичском и Столинском районах Брестской области. Ни одна из записей не была ранее введена в научный оборот.

Непосредственно в студенческих программах и опросниках отсутствовал вопрос об обновлении икон, лишь один студент (Н. В. Шевель) в 2001 г. задавал его по собственной инициативе при сборе фольклора в Докшицком районе Витебской области. При ответах на вопросы уже упоминавшегося опросника рассказы об обновлениях икон или явлениях Богородицы нам ни разу не встретились. О том, что обновление все же чаще считалось именно чудом, свидетельствуют следующие ответы некоторых информантов: «Абраз абнаўляецца. Такі *Бог цуд зрабіў*»[4] (здесь и далее выделено нами. – *И. Б.*); «А потом разглянýлася і бачыць шо старая гэта ікона і подумала шо это *Господзь зрабіў это* для яе дочері»[5]. (Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением языковых особенностей оригинала.)

Шесть рассказов мы можем с высокой вероятностью отнести к волне обновления икон начала 1950-х гг. (рис. 1). Так, информант 1922 г. р. обозначил время обновления иконы как «даўна-прадаўна»[6]; информант 1930 г. р. упоминает в контексте события, что «многа дзе аб'яўляліся абразы»[7] (это, с нашей точки зрения, соотносится с самой массовой волной обновления икон в Беларуси начала 1950-х гг.); информант 1934 г. р. отмечает, что «яшчэ малыя мы былі»[8], информант 1938 г. р. – «мы яшчэ малыя падросткі былі»[9], информант 1946 г. р. – «мне можа лет адзінаццаць-дванаццаць было»[10] и т. д.

[4]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 4. Оп. 11. П. 39. № 35 (Пра ікону). 1 л. (записала Пилевич Екатерина Викторовна в 2013 г. от Пилевич Кристины Николаевны, 1938 г. р., в д. Белунди Лидского р-на Гродненской обл.).

[5]Там же. Ф. 1. Оп. 16. П. 99. № 14 (Пра ікону). 1 л. (записала Петрова Мария Георгиевна в 2002 г. от Петровец Софьи Андреевны, 1926 г. р., в г. Давид-Городке Столинского р-на Брестской обл.).

[6]Там же. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 48 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Карнилович Степаниды Степановны, 1922 г. р., в д. Ветере Докшицкого р-на Витебской обл.).

[7]Там же. Оп. 8. П. 20. № 69 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Ирины Сигизмундовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[8]Там же. Ф. 5. Оп. 3. П. 90. № 31 (Незвычайныя абразы). 1 л. (записала Скурат Катерина Юрьевна в 2013 г. от Скурат Чеслава Казимировича, 1934 г. р., в г. Ивенце Воложинского р-на Минской обл.).

[9]Там же. Ф. 4. Оп. 11. П. 39. № 35 (Пра ікону). 1 л. (записала Пилевич Катерина Викторовна в 2013 г. от Пилевич Кристины Николаевны, 1938 г. р., в д. Белунди Лидского р-на Гродненской обл.).

[10]Там же. Оп. 4. П. 17. № 7 (Обновление иконы). 1 л. (записала Милюк Елена Ивановна в 2001 г. от Король Е. А., 1946 г. р., в д. Кутники Волковысского р-на Гродненской обл.).

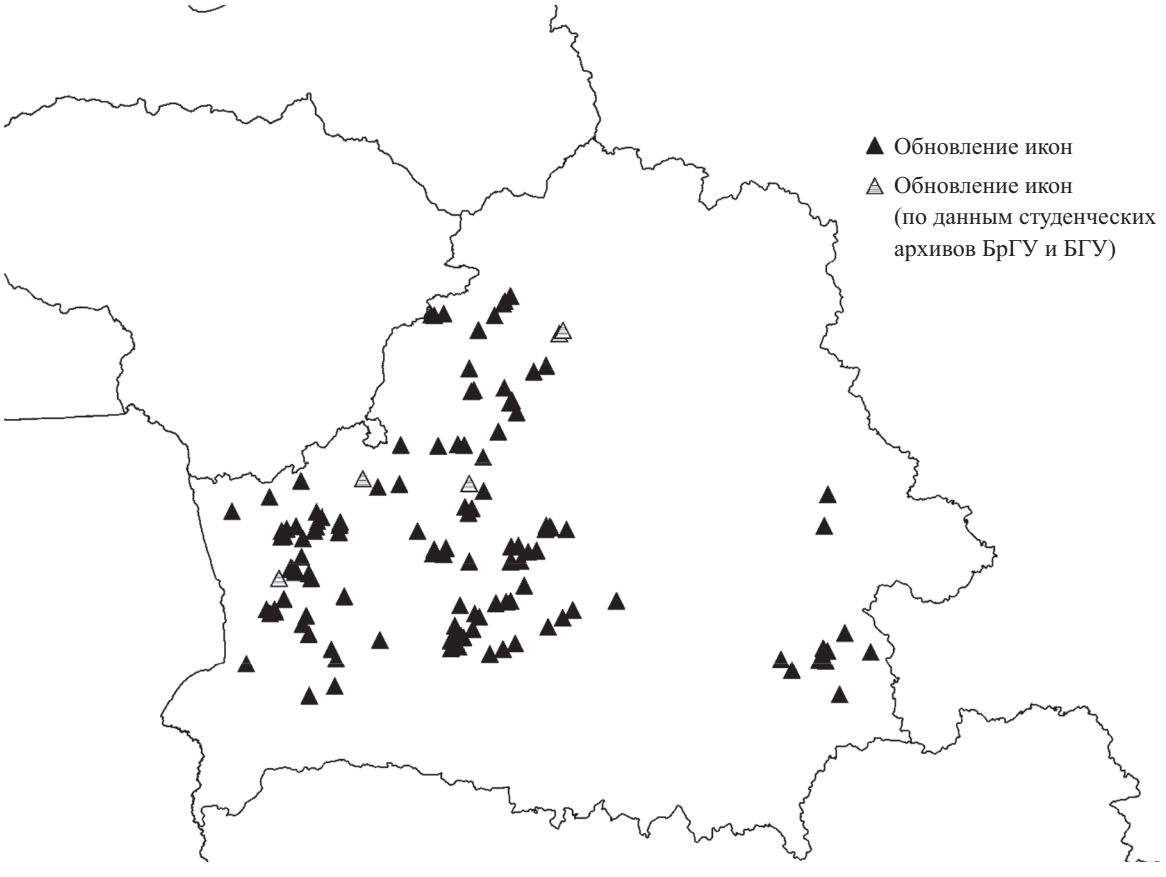

Рис. 1. Волна обновлений икон 1946–1951 гг. на территории Беларуси
Fig. 1. Wave of renewal icons in 1946–1951 on the territory of Belarus

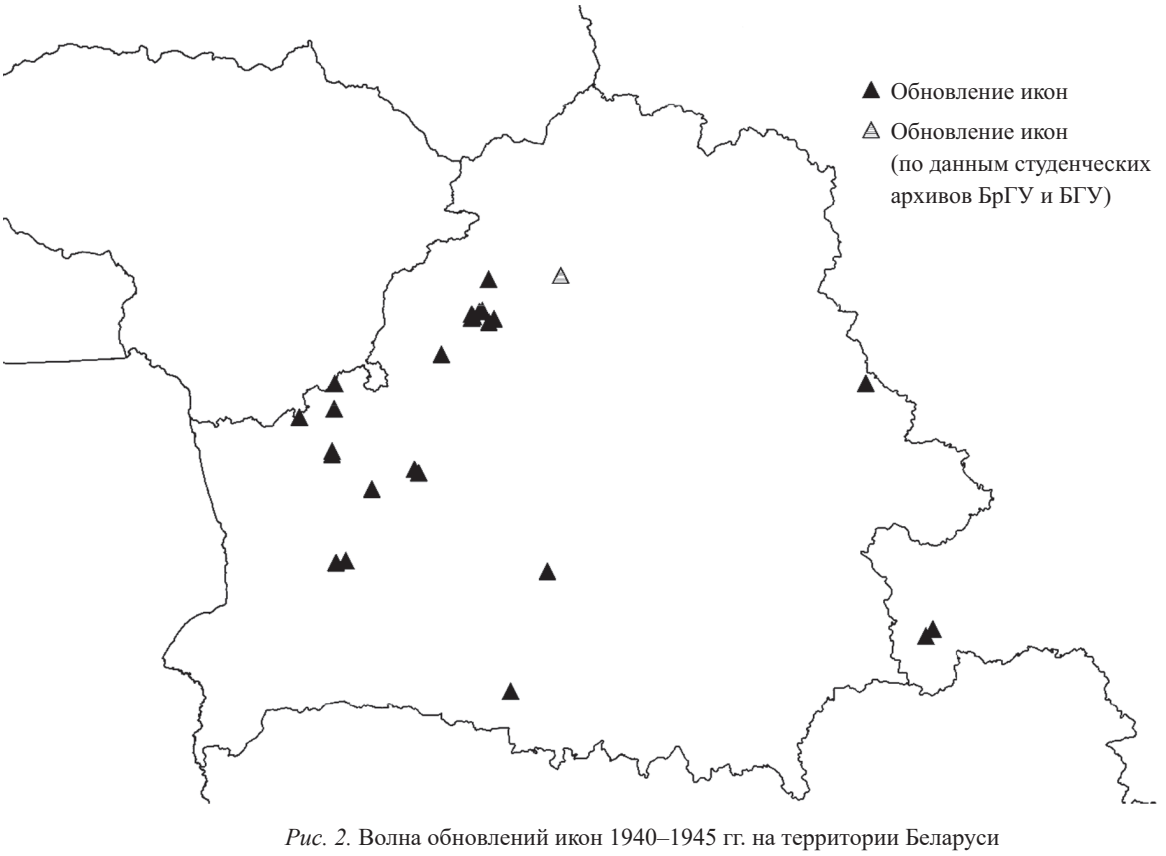

Рис. 2. Волна обновлений икон 1940–1945 гг. на территории Беларуси
Fig. 2. Wave of renewal icons in 1940–1945 on the territory of Belarus

Наконец, в рассказе информанта 1935 г. р.[11] вообще нет никаких деталей, позволяющих датировать его, но упоминание им молнии как якобы причины обновлений икон встречается в некоторых схожих рассказах, относящихся к рассматриваемой волне [5, с. 20–34]. Один рассказ помещен нами на карту волны обновлений икон с 1940 по 1945 г. (см. рис. 2), так как информант 1918 г. р. уверенно относит обновление иконы к военному времени: «Гэта ў вайну было ў 43-м»[12]. Информант 1926 г. р. из Давид-Городка Столинского района Брестской области никак не обозначает хронологические рамки чуда[13]. В то же время известны рассказы о нескольких случаях обновления икон в Давид-Городке в 1935–1936 гг. и один «незадолго до начала Великой Отечественной войны» [3, с. 110]. В этой связи данная фиксация отнесена нами к волне довоенного обновления икон (рис. 3). Оставшиеся четыре рассказа об обновлениях мы причисляем к новейшей волне (рис. 4): информант 1933 г. р. упоминает внука, который смастерил рамочку для этой иконы еще до ее обновления[14]; информант 1930 г. р. рассказывает об обновлении очень старой иконы, с которой когда-то «замуж ішла» и которая, упав на пол во время ремонта, просветлела[15]; информант 1958 г. р. сообщает, что после того, как икону Николая Чудотворца во время ремонта строители случайно задели топором, она вначале заплакала, а после обновилась[16]; наконец, информант 1967 г. р., Ирина Степановна Житорук, говорит, что когда меняла рушник на Пасху, то обнаружила, что еще недавно (на Коляды) бывшая темной икона просветлела[17]. Именно этот мотив, когда с иконой начинают производить какие-то действия и она в ответ обновляется, характерен для новейшего времени (примерно с начала 2000-х гг.) [3, с. 141]. В одном из рассказов, записанных в Барановичском районе[18], говорится об иконе, взятой женщиной из разграбленного немцами в 1941 г. костела. После произошло ее обновление, что специально приглашенный священник расценил как чудо. Посмотреть на икону приходили толпы народа. Уже в наше время эту икону во время ремонта решили переставить в другую комнату, на что она своеобразно отреагировала: «То ли ей комната не понравилась, то ли еще что-то случилось, но стекло на иконе треснуло. К чему это приведет – покажет время»[19].

Мотивы, встречающиеся в рассказах об обновлении икон

В нескольких записях имеются упоминания о сопутствующих обновлениям обстоятельствах: в двух – о *свечении/сиянии от иконы* («Нешта засвяцілася на куце. Кажыць, а так свет, аж светла ў хаце»[20], «З угла иконы сыплюцца золотые зоры»[21]), в одном – о *появлении тумана* вокруг обновленной иконы («Туман чысто як хмара на небі, такая туча»[22]). Нами они отнесены к подтипам «От иконы исходит свечение или сияние, сыплются искры, появляется пламя. Появившееся пламя имеет необычный цвет (сине-голубой, темно-красный и т. п.)» и «При обновлении возле иконы появляется дым, туман или облачко. Появившиеся дым, туман или облачко имеет необычный цвет (красный, сизый и т. п.)» разработанного нами ранее списка мотивов, упоминаемых информантами в рассказах об обновлениях икон, а именно мотива, связанного с изменением внешнего вида иконы. Новые записи для наглядности помещены нами на карту фиксаций этих мотивов на территории Беларуси (рис. 5).

В одном рассказе упомянут мотив, который нам нигде на территории Беларуси раннее не встречался: не обновление, а исчезновение красок на иконе и ее обветшание («паўабраза ёсць, а астатняе знікла»).

[11]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 36 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Лавринкович Татьяны Александровны, 1935 г. р., в д. Ветере Докшицкого р-на Витебской обл.).

[12]Там же. № 16 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Шевель Лидии Кузьминичны, 1918 г. р., в д. Ветере Докшицкого р-на Витебской обл.).

[13]Там же. Ф. 1. Оп. 16. П. 99. № 14 (Пра ікону). 1 л. (записала Петрова Мария Георгиевна в 2002 г. от Петровец Софьи Андреевны, 1926 г. р., в г. Давид-Городке Столинского р-на Брестской обл.).

[14]Там же. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 31 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сайкович Нины Степановны, 1933 г. р., в д. Ветере Докшицкого р-на; ранее проживала в д. Дубовое того же района Витебской обл.).

[15]Там же. № 59 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Паляченок Веры Иосифовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Докшицкого р-на Витебской обл., родом из д. Камайск Докшицкого р-на Витебской обл.).

[16]Там же. Ф. 5. Оп. 3. П. 66. № 22 (Абнаўленіе іконы). 1 л. (записала Головчиц Галина в 2001 г. от Головчиц Ирины Антоновны, 1958 г. р., в г. Воложин, родом из д. Бобровичи, Воложинского р-на Минской обл.).

[17]Там же. № 19 (Абнаўленіе іконы). 1 л. (записала Головчиц Галина в 2001 г. от Житорук Ирины Степановны, 1967 г. р., в г. Воложине Минской обл.).

[18]Он отмечен на рис. 1, хотя точно датировать его не удалось.

[19]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 1. Оп. 12. П. 41. № 34 (Здарэнне з іконай). 1 л. (записала Сегень Юлия Александровна в 2001 г. от Гайдук Марии Олеговны, 1962 г. р., родом из г. п. Езерище Городокского р-на Витебской обл., в г. Барановичи Брестской обл.).

[20]Там же. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 69. (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Ирины Сигизмундовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[21]Там же. Ф. 1. Оп. 16. П. 99. № 14 (Пра ікону). 1 л. (записала Петрова Мария Георгиевна в 2002 г. от Петровец Софьи Андреевны, 1926 г. р., в г. Давид-Городок Столинского р-на Брестской обл.).

[22]Там же. Ф. 4. Оп. 4. П. 17. № 7 (Обновление иконы). 1 л. (записала Пилевич Катерина Викторовна в 2013 г. от Пилевич Кристины Николаевны, 1938 г. р., в д. Белунди Лидского р-на Гродненской обл.).

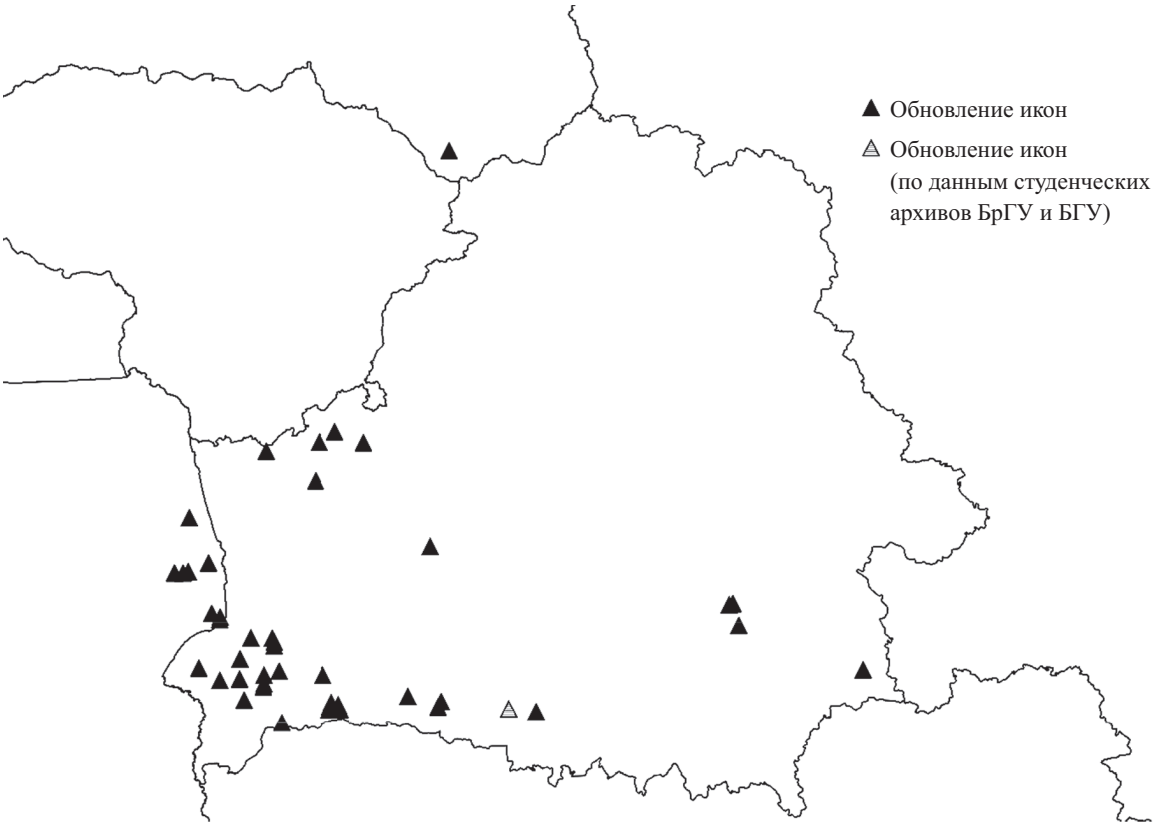

Рис. 3. Волна обновлений икон 1923–1938 гг. на территории Беларуси
Fig. 3. Wave of renewal icons in 1923–1938 on the territory of Belarus



Рис. 4. Волна обновления икон 2000–2010-х гг. на территории Беларуси
Fig. 4. Wave of renewal icons in 2000–2010s on the territory of Belarus

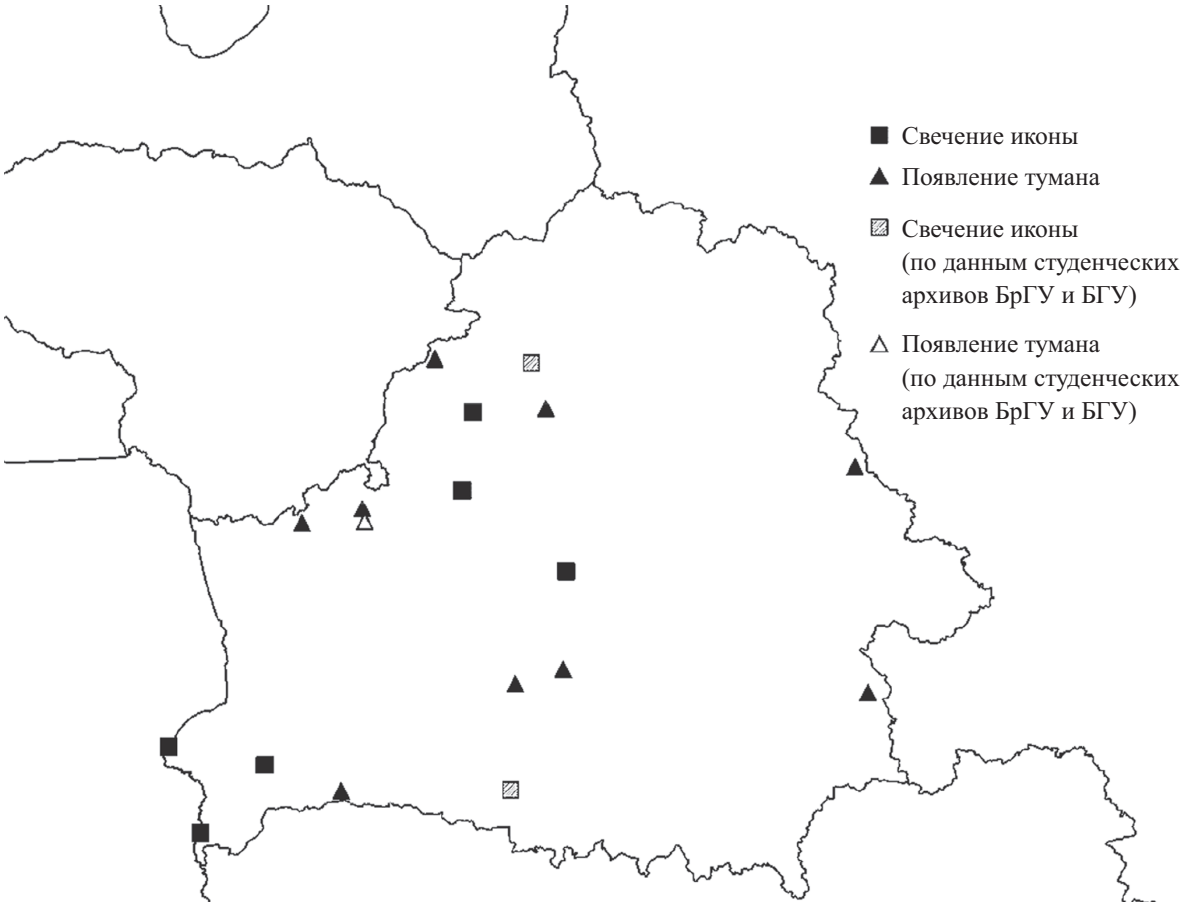

Рис. 5. Распределение мотива со свечением иконы перед обновлением и с появлением тумана перед обновлением на территории Беларуси
Fig. 5. Distribution of the motif with the icon glow before the update on the territory of Belarus

Хотя идет оно по «правилам» обновления, которое также может затрагивать только отдельные участки иконы (подтип «Когда при обновлении появляется неверующий или иноверец либо же кто-то из присутствующих делает какое-то замечание, икона перестает обновляться» мотива «Взаимодействие иконы с окружающими людьми»). Такая запись выявлена в массиве данных из д. Кулевщины Докшицкого района Витебской области. В рассказе прослеживается мотив кары за святотатство (разрушение костела), а точнее, сверхъестественное предостережение одному из возможных участников со стороны иконы не участвовать в этом мероприятии[23]. Так что этот вариант можно назвать обновлением с «обратным знаком»: если атеист или безбожник внезапно застает процесс обновления, то оно внезапно прекращается, оставляя необновленные участки иконы; здесь же, наоборот, верующий, начавший молиться при замеченном им исчезновении красок, останавливает процесс, в итоге остается только половина изображения на иконе, остальное пропадает.

Записи о мироточении икон

По теме мироточения, или в данном контексте, скорее, *слезоточения* икон, найдено восемь записей: пять рассказов о современных случаях, относящихся к Докшицкому и Глубокскому районам Витебской области, Слонимскому району Гродненской области и Слуцкому району Минской области (рис. 6), одно без точного указания места («на Гродненщине»), а также две записи об исторических случаях, относящихся к г. Могилёву и, предположительно, Витебскому району[24]. Интересно, что один раз на прямой вопрос об обновлении иконы информант из Докшицкого района стал рассказывать не об обновлении,

[23]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 8. П. 21. № 20 (Пра ікону, якая выхадзіла з хаты). 1 л. (записала Бубаль Марина Геннадиевна в 2001 г. от Асилевич Анны Иосифовны, 1925 г. р., в д. Кулевщине Докшицкого р-на Витебской обл.).

[24]Исторические случаи на рисунок не добавлены, так как не попадают в хронологические рамки рассматриваемых рассказов о мироточении.

а о мироточении иконы, что может свидетельствовать о близости этих понятий в народном сознании[25]. Это же подтверждает и цитировавшийся выше рассказ из Воложинского района, где появление слез на иконе предшествовало ее обновлению. Рассказчица из Докшицкого района указывает также на то, что с помощью мироточащей иконы лечились, но не сообщает каким именно образом[26]: «Нада ж было веруюшчаму ісці, а няверуюшчаму нічога не памагала»[27].

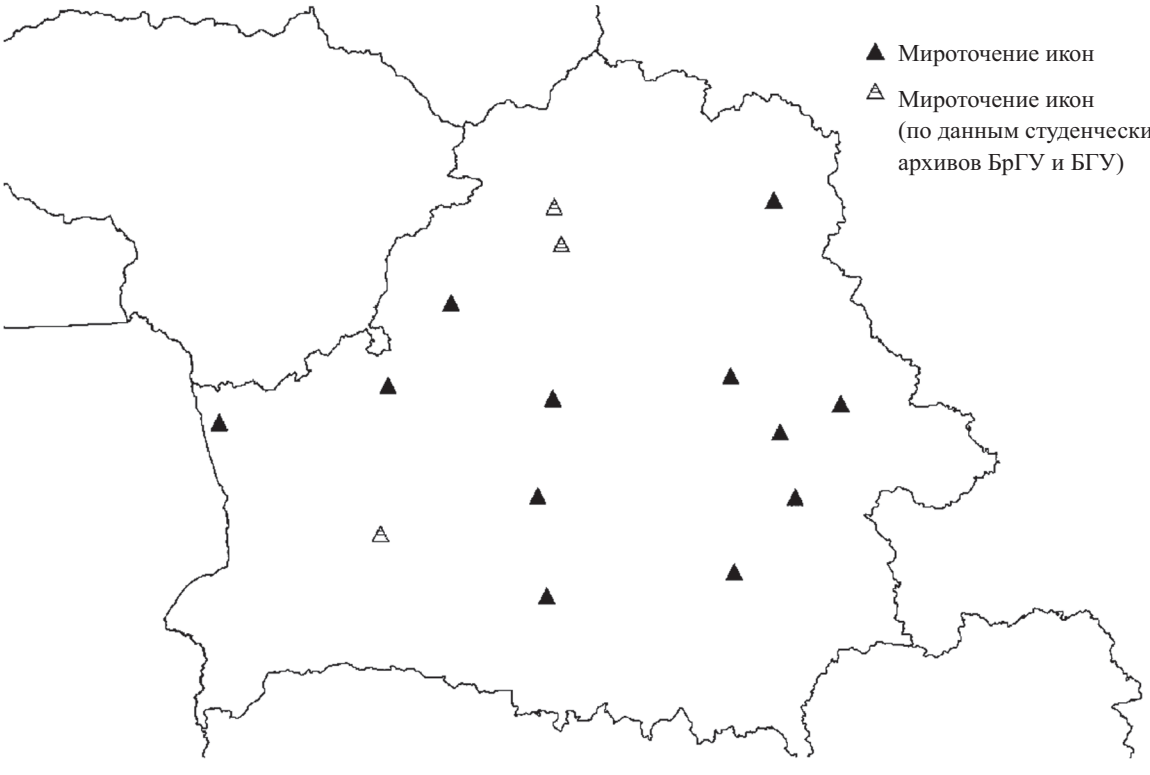

Рис. 6. Рассказы о мироточении икон в 2000–2010-х гг. на территории Беларуси
Fig. 6. Stories about the myrrh-streaming icons in the 2000–2010s on the territory of Belarus

Относительно того, почему происходило мироточение, существуют несколько народных трактовок: «Напэўна, яна плакала можа за грахі, можа так якая абіда была»[28]. В другом рассказе информант связывает мироточение и произошедший спустя два дня пожар с человеческими жертвами: «Расказвалі, што недалёка ад нас у царкве стала плакаць ікона. Ды так абільна ліліся слёзы. А цераз 2 дні быў на заводзе такі сільны пажар. Там загінула два чалавекі»[29]. По легенде, мироточение иконы Божией Матери Могилёво-Братской спасло жителей Могилёва от взрыва, который хотела устроить вражеская армия, чтобы разрушить стены, – «сила удара пошла не вглубь города, а в сторону армии»[30]. В рассказе о плачущей иконе, предположительно из Витебского района[31], сообщается о неудачной попытке банды ограбить церковь, где реакцией на святотатство также стал плач иконы (плач и мироточение в глазах информанта – понятия тождественные) и ее сияние. Попытка снять икону привела к тому, что все те, кто пытал-

[25]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 6 (Абнаўленіе ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Натальи Викторовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[26]Известно, что в Брестской области в 1930-х гг. лечились именно миром с иконы [3, с. 102].

[27]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 6 (Абнаўленне ікон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Натальи Викторовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[28]Там же. Оп. 7. П. 6. Без номера. 1 л. (записала Долгих Ирина Васильевна в 2001 г. от Глинской Марии Ефимовны, 1936 г. р., в д. Бабичи Глубокского р-на Витебской обл.).

[29]Там же. Оп. 5. П. 8. № 66 (Пра незвычайнае). 1 л. (записал Фомин Александр Сергеевич в 2001 г. от Данченко Марии Алексеевны, без указания г. р. и места жительства; место происшествия указано на карточке – Гродненская обл.).

[30]Там же. Ф. 6. Оп. 15. П. 19. № 48 (Могилёво-Братская чудотворная икона). 1 л. (записала Моисеенко Ольга Дмитриевна в 2014 г. от Севрюковой Александры Ивановны, 1947 г. р., родом из д. Березовки Могилёвского р-на Могилёвской обл., в г. Могилёве).

[31]Информант говорит о месте следующим образом: «Какой эта был раён: ці Суражскій, ці Барзінскі, ці Барзілі» (ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 6. П. 20. № 19 (Чудотворная ікона). 1 л. (записала Сивакова Ирина Михайловна в 2006 г. от Сиваковой Веры Александровны, 1959 г. р., в д. Зубаки Городокского р-на Витебской обл.)). Городской поселок Сураж ныне входит в состав Витебского района, до 1961 г. в составе Витебской области был также отдельный Суражский район.

ся осквернить святыню, погибли: «І сам палез. Палез сам і толька он прікаснулся к этой іконе, і тут же раздался гром, молнія, стала греметь. І оні все какой-то сілой попадалі і все замертво і погіблі»[32]. Мироточащая икона «Неупиваемая чаша» была приобретена одной женщиной из Слуцкого района во время поездки «по святым местам в г. Серпухов». Возможно, именно это обстоятельство оказало влияние на то, что уже на территории Беларуси икона замироточила и с крестным ходом была перенесена в греческую церковь (агрогородок Греск Слуцкого района)[33].

Сообщается также, что увидеть мироточащую икону дано не каждому. Такая запись есть, например, о Жировичской чудотворной иконе (Слонимский район): «Потым сталі замячаць, што ікона плача. Але ўбачыць яе [слёзы] можа не кожны. Аксана з бабай ездзілі, ды баба нічога не ўбачыла»[34]. Об одной из икон в Жировицах есть также запись о том, что она замироточила во время трагедии на Немиге в 1999 г.: «Калы в Мінску на Нямізе была трагедія – я була в Жіровічох в сістры. Вона ходіть постоянно в манастыр. Вона казала, шо одна ікона во время гэтого плакала»[35].

Рассматриваемые нами рассказы об обновлении, мироточении и обветшании икон хорошо дополняют ареалы циклично повторяющихся волн на территории Беларуси, предположение о которых высказывалось нами ранее [3, с. 92–145]. Некоторые из этих историй позволяют более четко обозначить границы распространения того или иного мотива, что ранее было затруднительно ввиду нехватки данных по некоторым регионам.

Записи о явлениях Богородицы

Также нами найдено 11 записей о явлениях Богородицы, которые территориально относились к Мядельскому и Воложинскому районам Минской области, Докшицкому району Витебской области, Брестскому и Каменецкому районам Брестской области, а также Ветковскому и Гомельскому районам Гомельской области. Лишь один рассказ о явлении Богородицы касался уже хорошо известной истории о появлении так называемого урочища Грушка в начале XX в. [6, с. 462–463]. Запись из д. Кустыни Брестского района о том, как высокая женщина в черном ходила по полю боя и плакала по убитым, не имеет территориальной привязки: вероятно, информант описывает историю, которую слышал или читал, скорее всего, речь идет о Первой мировой войне, когда такого рода тексты публиковались в газетах[36].

Известно, что появление Богородицы часто приводит к возникновению почитаемых мест, или прощ, что и произошло в д. Бушмичи Брестского района[37]. Однако здесь имеется и другая характерная деталь – наличие в рассказе упоминания о неком дереве (в данном случае – груши), которое оказывается неподалеку от места явления того или иного святого. Такими деревьями в современных рассказах могут быть сосна, тополь, липа и др.

Небольшое количество обнаруженных записей о явлении Богородицы пока не позволяет проследить все современные характерные мотивы в таких рассказах. Но обращает на себя внимание то, что Матерь Божья в некоторых записях может предупреждать информанта о запрете ходить на охоту в праздничный день («Быў нейкі гадавы святок, мусіць, Вялікання»)[38], в других рассказах спасает от смерти от угара («А кажэ, мэнэ Матер Божа збудэла, я, кажэ, бачіла Матір Божу»)[39] или помогает обрести мужа[40]. В двух рассказах ее появление информанты не смогли сопоставить с чем-то конкретным. Информант из Воложинского района при этом все равно трактовал видение как предзнаменование хороших

[32]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 6. П. 20. № 19 (Чудотворная ікона). 1 л. (записала Сивакова Ирина Михайловна в 2006 г. от Сиваковой Веры Александровны, 1959 г. р., в д. Зубаки Городокского р-на Витебской обл.).

[33]Там же. Ф. 5. Оп. 17. П. 48. № 25. 1 л. (записала Роткович Инна Валерьевна в 2005 г. от Барцевич Галины Петровны, 1938 г. р., в г. Слуцке Минской обл.).

[34]Там же. Ф. 2. Оп. 5. П. 8. № 59 (Пра незвычайнае). 1 л. (записал Фомин Александр Сергеевич в 2001 г. от Сидорок Светланы Андреевны в Витебской обл.).

[35]Там же. Ф. 1. Оп. 13. П. 13. № 16 (Пра незвычайнае здарэнне). 1 л. (записала Данилюк Анна Николаевна в 2001 г. от Трофимук Веры Степановны в д. Черняны Малоритского р-на Брестской обл.).

[36]ФЭА СНИЛ БрГУ. Ф. 3. П. 8. № 49 (Пра з'яўленне Божай Маці). 1 л. (записала Богомолова Екатерина Александровна в 2007 году от Брык Евгении Никитичны, 1939 г. р., в д. Кустыни Брестского р-на Брестской обл.).

[37]Там же. Ф. 10. П. 39 (1). (Пра Грушку). 1 л. (записала Матюк Светлана Григорьевна в 2016 г. от Матюк Анны Арсентьевны, 1951 г. р., в д. Долбизно Каменецкого р-на Брестской обл.).

[38]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 8. П. 21. № 29 (Пра з'яўленне Божай Маці). 1 л. (записала Бубаль Марина Геннадиевна в 2001 г. от Апанасенка Вацлава Антоновича, 1934 г. р., в д. Кулевщине Докшицкого р-на Витебской обл.).

[39]ФЭА СНИЛ БрГУ. Ф. 10. П. 39 (1). (Пра Грушку). 1 л. (записала Матюк Светлана Григорьевна в 2016 г. от Матюк Анны Арсентьевны, 1951 г. р., в д. Долбизно Каменецкого р-на Брестской обл.).

[40]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 3. Оп. 4. П. 43. № 8 (История про прабабушку). 1 л. (записала Большунова Илона Ивановна в 2012 г. от Суглоб Анастасии Николаевны, 1994 г. р., в г. Гомеле).

событий: «Яна напамінала людзям, што вот такое што-та будзе, ці харошае, ці плахое. Ну больш пахожа на харошае, а што гэта будзе – Бог ведае»[41]. В то же время информант из Докшицкого района вообще не смог понять, что предвещало собой появление необычной женщины: «А мне нада было ў яе спрасіць, што хочаш, а я не спрасіла. І вот эта маё… упушчэнне. Я вочы закрыла, закрыла вочы і адкрыла, ужо Маці Божая знікла»[42].

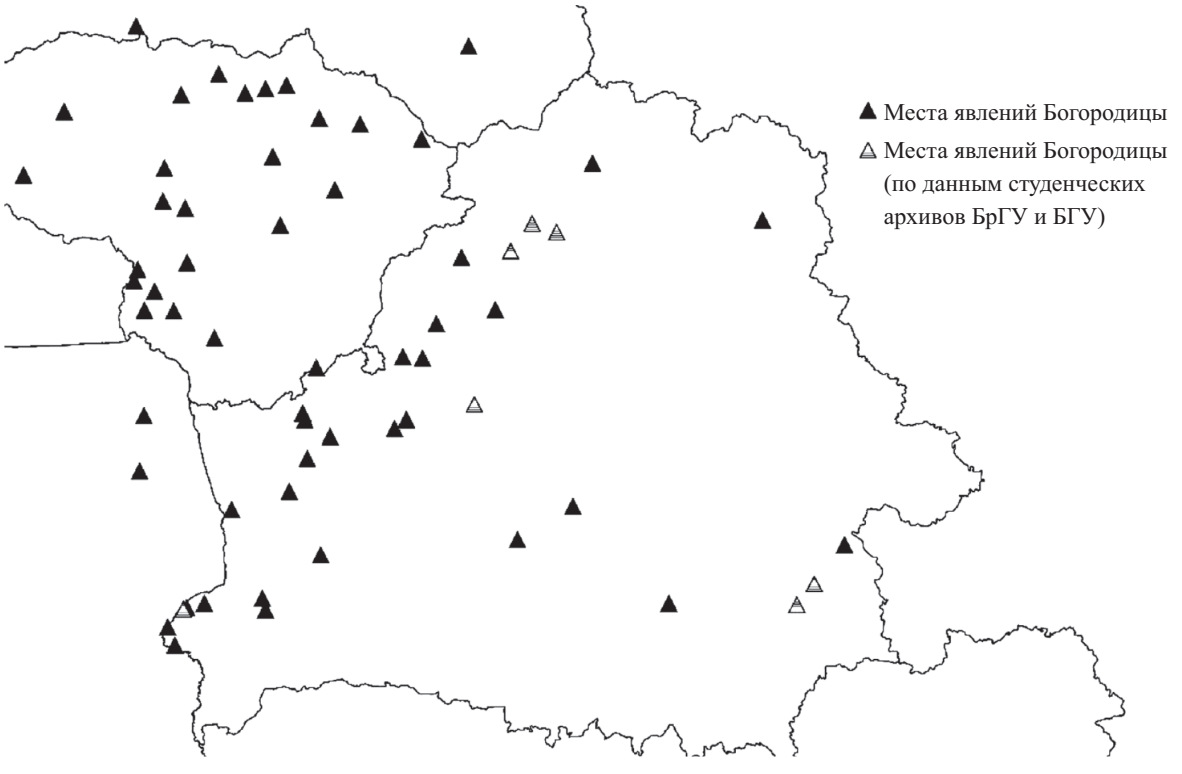

Рис. 7. Места явлений Богородицы на территории Беларуси и Прибалтики в XIX – начале XXI в.
Fig. 7. Places of appearence of the Virgin on the territory of Belarus and the Baltic States in the 19 – early 21st century

В Брестском[43], Гомельском[44], Воложинском[45] и Ветковском[46] районах видение было на небе, в остальных рассказах – на земле (на поле боя, в лесу, доме, гумне). Во всех районах, кроме Мядельского и Барановичского, Богородица являлась однократно. В Мядельском районе девочка по имени Луция (Люця) встречалась с ней три раза. При этом никто, кроме девочки, явления не наблюдал: «Здавалася 3 разы. Першы, калі ішла з дыскатэкі, другі раз у гумне (я таксама там была, але ж нічога не бачыла), а трэці раз перад смерцю. У 18 год памерла Люця ад туберкулёзу»[47]. Почти во всех рассказах Богородица являлась как бы наяву, в одном случае между сном и явью[48], еще в одном – во сне, где в трех последовательных сновидениях указала на место клада в конюшне[49].

[41]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 2. Оп. 13. П. 33. № 18 (Пра выяву Божай Маці). 1 л. (записала Лашук Александра Андреевна в 2014 г. от Золотарь Ядвиги Адамовны, 1938 г. р., в д. Чесноки Воложинского р-на Минской обл.).

[42]Там же. Оп. 8. П. 20. № 70 (Прароцкі сон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Ирины Сигизмундовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[43]ФЭА СНИЛ БрГУ. Ф. 10. П. 39 (1) (Пра Грушку). 1 л. (записала Матюк Светлана Григорьевна в 2016 г. от Матюк Анны Сергеевны, 1951 г. р. в д. Долбизно Каменецкого р-на Брестской обл.).

[44] ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 3. Оп. 4. П. 43. № 8 (История про прабабушку). 1 л. (записала Большунова Илона Ивановна в 2012 г. от Суглоб Анастасии Николаевны, 1994 г. р., в г. Гомеле).

[45] Там же. Ф. 2. Оп. 13. 2014. П. 33. № 18 (Пра выяву Божай Маці). 1 л. (записала Лашук Александра Андреевна в 2014 г. от Золотарь Ядвиги Адамовны, 1938 г. р., в д. Чесноки Воложинского р-на Минской обл.).

[46]Там же. Ф. 3. Оп. 4. П. 43. № 10 (Про тучи). 1 л. (записала Большунова Илона Ивановна в 2012 г. от Катерщанина Дениса Павловича, 1998 г. р., в г. Ветке Гомельской обл.).

[47]Там же. Ф. 5. Оп. 13. П. 37. № 7 (Луцыя). 1 л. (записала Бабарыка Светлана Викентьевна в 2001 г. от Барковской Я. А., 1938 г. р., в д. Будслав Мядельского р-на Минской обл.).

[48]Там же. Ф. 2. Оп. 8. П. 20. № 70 (Прароцкі сон). 1 л. (записала Шевель Наталья Викторовна в 2001 г. от Сущеня Ирины Сигизмундовны, 1930 г. р., в г. Докшицы Витебской обл.).

[49]Там же. Ф. 1. Оп. 12. П. 41. № 39 (Золата). 1 л. (записала Сегень Юлия Александровна в 2001 г., в г. Барановичи Брестской обл.; самозапись).

В Слуцком районе был записан рассказ, в котором «бабе Матроне» во время войны помогла какая-то необычная женщина. Вначале она постучала в окно и попросила чего-нибудь поесть, но когда выяснилось, что у Матроны самой есть нечего, ответила: «А ты заўтра паглядзі на сваім двары». После чего пропала, а на следующий день во дворе действительно нашли котомку с едой, одеждой и деньгами. Информант делает вывод: «Эта Маці Божая да ей прыходзіла, заступніца»[50].

Все случаи явлений Богородицы (см. рис. 7) хорошо вписываются в ареал таких явлений в Беларуси и Прибалтике, который был нами картографирован ранее [7, с. 231–267].

Заключение

Таким образом, 33 тематические записи о чудесах из архивных фондов ФЭА СНИЛ БрГУ и ФФМ УНЛБФ БГУ впервые вводятся в научный оборот и позволяют дополнить общую мозаику территориального расслоения и более плотной концентрации рассматриваемых нарративов об обновлении/мироточении икон и явлении Богородицы в определенных регионах современной Беларуси и ее пограничья. В результате исследования бытования выбранных нами нарративов был установлен их циклизм. Рассматриваемые нарративы также хорошо дополняют ареалы волн, предположение о которых высказывалось нами в предыдущих работах. Некоторые из рассказов позволяют более четко обозначить границы распространения того или иного мотива (свечение иконы, туман вокруг иконы и др.), что ранее было затруднительно ввиду нехватки данных по некоторым регионам. Все рассмотренные фиксации явлений Богородицы хорошо вписываются в ареал рассказов о подобных явлениях в Беларуси и Прибалтике. При этом ареалы рассказов об обновлениях икон достаточно тесно коррелируют с картографированными нами ареалами рассказов о явлениях Богородицы. В целом же упомянутые архивы являются прекрасным источником данных о чудесах; обращение к ним способно помочь исследователям этой проблематики логично заполнить лакуны, неизбежно возникающие из-за недостатка информации по ряду регионов нашей страны.

Библиографические ссылки

1. Жегало А. Национальный аспект мотива чуда в белорусских и русских быличках. В: Роўда ІС, рэдактар. *Фальклор і сучасная культура. Матэрыялы ІІІ Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі; 21–22 красавіка 2011 г.; Мінск, Беларусь. Частка 2.* Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ; 2011. с. 61–63.

2. Жегало А. Семантическая близость мотивов сверхъестественного и чудесного в белорусском и русском фольклоре. В: Рагойша ВП, рэдактар. *Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору. Працы кафедры тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Выпуск 3.* Мінск: Права і эканоміка; 2014. с. 126–133.

3. Бутов ИС. *Ареал чудес: волны обновлений икон в XIX – первой половине XX века.* Минск: Колорград; 2018. 168 с.

4. Барабошина НВ. К методологическому обоснованию понятия «хронотоп». *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2012;7:243–247.

5. Бутов ИС, Томин НВ. Обновление икон на историческом фоне. *Религиоведение*. 2018;3:20–34.

6. Варфаламеева ТБ, рэдактар. *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Том 3. Брэсцкае Палессе*. Мінск: Вышэйшая школа; 2006. 863 с.

7. Бутаў ІС. Матэрыялы аб з'явах Божай Маці і Святых у XIX – пачатку XXI ст. (па дадзеных гістарычных і фальклорных архіваў Беларусі, Расіі і Літвы). У: Валодзіна ТВ, рэдактар. *Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні. Выпуск 6.* Мінск: Беларуская навука; 2019. с. 231–267.

References

1. Zhegalo A. [The national aspect of the miracle motive in Belarusian and Russian clovers]. In: Rouda IS, editor. *Fal'klor i suchasnaja kul'tura. Matjeryjaly III Mizhnarodnaj navukova-praktychnaj kanferjencyi; 21–22 krasavika 2011 g.; Minsk, Belarus'. Chastka 2* [Folklore and modern culture. Proceedings of the 3rd International scientific-practical conference; 2011 April 21–22; Minsk, Belarus]. Minsk: Publishing Center of Belarusian State University; 2011. p. 61–63. Russian.

2. Zhegalo A. [The semantic affinity of supernatural and miraculous motifs in Belarusian and Russian folklore]. In: Rahojsha VP, editor. *Aktual'nyja prablemy tjeoryi litaratury i fal'kloru: pracy kafedry tjeoryi litaratury Belaruskaga dzjarzhawnaga wniversitjeta Vypusk 3* [Actual problems of the theory of literature and folklore. Works of the department of the theory of literature, Belarusian State University. Issue 3]. Minsk: Prava i jekanomika; 2014. p. 126–133. Russian.

3. Butov IS. *Areal chudes: volny obnovlenii ikon v XIX – pervoi polovine XX veka* [Area of miracles: waves of icon updates in the 19th – first half of the 20th century]. Minsk: Kolorgrad; 2018. 168 p. Russian.

[50]ФФМ УНЛБФ БГУ. Ф. 5. Оп. 17. П. 78. (Пра прывід). 1 л. (записал Скридлевский Максим Юрьевич в 2005 г. от Савицкой Зинаиды Иосифовны, 1921 г. р., в г. Слуцке Минской обл.).

4. Baraboshina NV. To methodological explanation substantiation of the conception «chronotope». *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta.* 2012;7:243–247. Russian.

5. Butov IS, Tomin NV. [Updating icons on a historical background]. *Religiovedenie*. 2018;3:20–34. Russian.

6. Varfalameeva TB, editor. *Tradycyjnaja mastackaja kul'tura belarusaw. Tom 3. Brjesckae Palesse* [Traditional artistic culture of the Belarusians. Volume 3. Brest Polesie]. Minsk: Vyshjejshaja shkola; 2006. 863 p. Belarusian.

7. Butau IS. [Proceedings of the phenomena of the Holy Mother of God and saints in 19th – early 21st century (according to the historical records and folklore of Belarus, Russia and Lithuania)]. In: Valodzina TV, editor. *Belaruski fal'klor: matjeryjaly i dasledavanni. Vypusk 6* [Belarusian folklore: materials and research. Issue 6]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2019. p. 231–267. Belarusian.

Статья поступила в редколлегию 01.06.2020.
Received by editorial board 01.06.2020.

УДК 176.5+316.83](520)

ИНСТИТУТ ПРОСТИТУЦИИ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Ю. А. ЯРОЦКАЯ[1)]

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

Изучается историко-культурологический аспект развития проституции на японских островах, рассматривается его отражение в древних литературных памятниках. Уделяется внимание истории объединения всех домов развлечений в единый городской квартал (например, квартал Ёсивара в современном Токио), а также описанию различных классов куртизанок (таю, коши, санча) и их личных учениц – камуро. Рассказывается о чайных домах (чая), предназначенных для оказания куртизанками сексуальных услуг.

Ключевые слова: проституция; куртизанки; Ёсивара; квартал развлечений; таю; коши; санча; камуро; чайный дом.

INSTITUTE OF PROSTITUTION IN JAPANESE CULTURE

Yu. A. YAROTSKAYA[a]

[a]*Belarusian State University of Culture and Arts, 17 Rabkaraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus*

The article deals with the historical and cultural aspects of the development of prostitution in the Japanese islands. The text gives a reflection of prostitution in the literary monuments. It is dealt with the history of the unification of all the houses of pleasure in a single quarter (for example, the Yoshiwara's quarter in modern Tokyo). The text gives a description of the various classes of courtesans (tayū, kōshi, sancha) and kamuro, their personal students. In addition, the article provides a description of tea houses which was intended for the provision of sexual services by courtesans.

Keywords: prostitution; courtesans; Yoshiwara; quarter of pleasure; tayū; kōshi; sancha; kamuro; tea house.

Введение

Впервые термин «проституция» (от лат. *prostatuere* – поставлять вперед, выставлять на продажу) стал применяться только в конце XVIII в., до этого времени употреблялись такие слова, как авлетрида, конкубина, куртизанка и др. [1, с. 226]. Уже более тысячи лет проституция – распространенное во всем мире явление, в основе которого лежат социальные и экономические причины. Соответственно, опыт борьбы с ним различен ввиду культурных и политических особенностей каждой из стран.

Образец цитирования:
Яроцкая ЮА. Институт проституции в японской культуре. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:52–56.

For citation:
Yarotskaya YuA. Institute of prostitution in Japanese culture. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:52–56. Russian.

Автор:
Юлия Александровна Яроцкая – кандидат культурологии; старший преподаватель кафедры межкультурных коммуникаций факультета культурологии и социокультурной деятельности.

Author:
Yuliya A. Yarotskaya, PhD (cultural studies); senior lecturer at the department of intercultural communication, faculty of cultural studies and socio-cultural work.

Основная часть

В древней Японии (до 1185 г. н. э.) были распространены сексуальные услуги, оказываемые за деньги детьми из бедных семей, поскольку это являлось дополнительным источником дохода и рассматривалось как необходимая индивидуальная жертва, которая одобрялась и поощрялась японской семейной системой. Дочери выходили замуж за воинов или самураев, а сыновья состояли на службе у более обеспеченных сословий (например, у торговцев), таким образом гарантировалась пожизненная защита крестьянскому дому.

Феномен проституции в Японии нашел свое отражение в японской классической литературе и историографических текстах. Наиболее древнее упоминание этого явления встречается в старейшей антологии японской поэзии «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), составленной в период Нара (710–794). Данная антология включает около 4500 стихов, посвященных в том числе темам любви и сильного влечения. Отомо-но Якамоти (один из авторов сборника) впервые упоминает об артистках (сабуруко), которые происходили из семей, перемещенных из-за фракционной борьбы в конце 600-х гг. [2]. Сабуруко описываются как странницы, оказывающие сексуальные услуги за денежное вознаграждение. В то же время более образованные японки зарабатывали себе на жизнь развлечением гостей и посетителей различных домов. Сегодня они известны как гейши, или артистки, владеющие искусством исполнительства традиционных танцев, музицирования, но не оказывающие сексуальные услуги. После того как императорский двор в 794 г. переместил столицу из Нары в Хэйан (современный Киото), стали появляться условия, которые сформировали культуру японских гейш, поскольку именно в новом городе образованные женщины-исполнительницы были популярны [3, p. 363].

В своем знаменитом романе «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи») Мурасаки Сикибу описывает сцену, где несколько куртизанок предлагают услуги эскорту принца Гэндзи в Наниве.

Другим важным источником информации о проституции в стране является произведение «Юдзёки» («Записи о юдзё)», написанное Оэ-но Масафуса (1040–1111). Автор повествует о том, что в местностях Камусаки и Касима имеется много женщин, встречающих на лодках суда и предлагающих мужчинам сексуальные услуги: «Их голоса сдерживают облака, плывущие через долины, а ветер разносит их музыку по водной глади. И путники забывают даже о своих семьях. <…> Лодки старых рыбаков и торговцев выстраиваются в линию, одна за другой, как будто между ними нет воды. Это и есть самое известное в Поднебесной место для плотских удовольствий» [4, с. 154].

В 646 г. количество куртизанок возросло в связи с увеличением численности горожан, которые потеряли права на владение своими земельными участками [5]. В связи с такими обстоятельствами стали появляться различные виды куртизанок, работающих не только в крупных городах, но и возле рек.

После битвы при Сэкигахара в 1600 г. сёгун Иэясу Токугава перенес столицу страны из Хэйан в Эдо (современный Токио), который на тот момент являлся небольшой прибрежной деревней, окруженной болотами. Идея объединения всех домов развлечений в Эдо в отдельный городской квартал принадлежала Сёдзи Дзинъюэмону. В 1612 г. он обратился с просьбой к сёгуну в надежде на то, что правительство признает легальным его бизнес и предоставит соответствующий земельный участок: «В Киото и в Суруге, а также в других плотно населенных и оживленных местах (числом более двадцати) в соответствии с древней традицией и прецедентами были устроены официально разрешенные кэйсэймати. Тогда как в Эдо, который с каждым днем становится все более оживленным и населенным, нет отдельного юдзёмати (квартала куртизанок). В результате такого положения дома терпимости в большом количестве разбросаны по всему городу, по всем направлениям. Это по целому ряду причин пагубно влияет на общественную мораль и благополучие» [6, с. 11].

Кроме того, Сёдзи Дзинъюэмон указал на преимущества, которые могут быть достигнуты с помощью создания домов развлечений, в доказательство он привел три аргумента:

1. Клиент, приходя в дом развлечений, нанимал для своего времяпрепровождения юдзё (проститутку) в соответствии со своим вкусом и вне зависимости от своего социального положения, благосостояния или рода деятельности и мог оставаться здесь в течение длительного времени, до тех пор, пока у него не закончатся средства к существованию. Сёдзи Дзинъюэмон указывал на важные последствия такого долгого пребывания: пренебрежение долгом перед господином, растраты, воровство и т. д. По его мнению, если бы все подобные дома находились в одном месте, то возможные правонарушения оказались бы под контролем со стороны проверяющих инспекций. Срок пребывания в публичном доме должен составлять не более 24 часов [6, с. 12].

2. Определенного решения требовало введение на законодательном уровне запрета на похищение детей в городах, в которых будут находиться дома развлечений, поскольку в Древней Японии часто похищали или «удочеряли» девочек из беднейших семей в целях принуждения их к сожительству или проституции. Соответственно, владельцы этих домов чаще всего и нанимали таких выросших девочек. Сёдзи Дзинъюэмон предлагал расположить все дома развлечений на одной (общей) территории, та-

ким образом предоставив возможность своевременно находить похищенных или «удочеренных» девочек. Информация о выявлении таких случаев могла бы немедленно передаваться властям [6, с. 12–13].

3. Насущным был вопрос наличия в стране большого количества ронинов[1], «ищущих возможности совершить злодейство» [6, с. 13] и не имеющих определенного места жительства, бродящих по городам страны без определенной цели. Таким образом, властям было обещано, что, если они удовлетворят просьбу Сёдзи Дзинъюэмона и разместят все существующие дома развлечений в одном месте, владельцы этих домов будут пристально следить за постояльцами, наводить справки о них и при малейшем подозрении о несоблюдении закона извещать власти [6, с. 13].

Итак, Сёдзи Дзинъюэмон утверждал, что если японское правительство предоставит заявителю землю и, соответственно, монополию на сексуальный бизнес, то он постарается решать проблемы, с которыми столкнется новая индустрия.

В 1617 г. Сёдзи Дзинъюэмон получил субсидии на реализацию своего предложения. Для строительства квартала были выделены 12 акров болотистой земли на окраине Эдо в Фукиямати. Сёдзи Дзинъюэмон занял должность кэйсэйматинануси (начальника квартала проституток) и был проинструктирован бугё (чиновником, наделенным административной, военной и судебной властью) о соблюдении следующих правил:

«1. Обязанности содержателя публичного дома не могут исполняться нигде, кроме определенной территории, и никакие вопросы о возможном нахождении проституток где-либо за пределами этой территории рассматриваться не будут.

2. Ни один гость не может находиться в публичном доме более 24 часов.

3. Проституткам запрещается носить платья с золотой или серебряной вышивкой. Разрешается только обычная крашеная ткань.

4. Публичные дома не должны строиться в вызывающем стиле, а жители кварталов проституток должны исполнять те же обязанности (пожарных и т. д.), что и обычные жители в других частях Эдо.

5. Надлежащим порядком должна устанавливаться личность любого посетителя публичного дома, благородного или простолюдина, и при малейшем подозрении информация должна передаваться в бугёсё (канцелярия бугё)» [6, с. 16].

Сёдзи Дзинъюэмон, как и другие владельцы, согласился с предложенными условиями и начал строительство квартала, который получил название Мото Ёсивара. Название «Ёсивара» первоначально было написано как «ёси» (яп. 葦 – пик) и «хара» (яп. 原 – равнина), однако через некоторое время последний иероглиф был изменен на другой – удача (яп. 吉) [5]. Еще позднее значение иероглифов приобрело современную интерпретацию: «ёси» – счастье, «вара» – луг.

В XVII в. вокруг квартала Ёсивара развивалась светская жизнь: в его центре находились высокопоставленные придворные, аристократы, куртизанки, предприниматели, финансисты, издатели, актеры, ремесленники, самураи, мелкие торговцы и др. [5]. Эдо быстро расширялся, так что квартал Ёсивара, который первоначально был размещен за пределами города, в скором времени стал центральным. Соответственно, правительство посчитало опасным иметь дома развлечений по соседству с административным центром и поэтому приняло решение о его переносе в другое место.

В 1657 г. новой территорией для квартала стал район Асакуса, расположенный за пределами города, к северу от Эдо, к которому можно было добраться, выбрав путь вдоль реки. Однако в этом же году в Эдо случился пожар, который уничтожил почти весь город, в том числе и этот квартал [5].

Новая территория, выбранная для строительства квартала после пожара, была трудно достижимой, поэтому японские власти разрешили разместить дома на большом расстоянии от центра города. Кроме того, правительство позволило кварталу работать ночью и освободило его жителей от всех городских служб, а также перенесло в новый квартал больше 200 общественных бань. Фактически эти бани стали незаконными борделями, где девушки-массажистки предлагали свои сексуальные услуги по гораздо более выгодной цене, чем проститутки из квартала развлечений [5]. К концу 1657 г. был построен Син Ёсивара (яп. 新 吉 原 – Новый Ёсивара). Квартал был в два раза шире предыдущего, а вход в него был сделан путем прохода через большие двери О Мон (яп. 大門 – большой вход).

В 1660–70-х гг. клиентами Ёсивара были в основном самураи и даймё[2]. Однако феодальное правительство не одобряло посещения данного района даймё и в 1693 г. ввело запрет на вход в квартал, который редко соблюдался. Среди даймё, чьи имена связаны с посещением Ёсивара, встречается Датэ Цунамунэ (глава провинции Муцу). История рассказывает о том, что он познакомился в 20-летнем возрасте с куртизанкой Такао II, у которой в то время уже был любовник-ронин, с которым они планировали обручиться. Чтобы помешать этому, Датэ Цунамунэ выкупил куртизанку, заплатив за нее сумму золота, равную весу Такао II.

[1]Воин, потерявший своего господина.
[2]Крупный военный феодал.



Рис. 1. Гейша
Fig. 1. The geisha

Во время поездки на лодке к резиденции она попыталась совершить самоубийство, бросившись в реку, но даймё удалось схватить ее. Швырнув Такао II на дно лодки, он убил куртизанку мечом, а тело выбросил в реку [5]. Эта трагическая история стала излюбленным сюжетом театральных драм эпохи Эдо.

Разделение куртизанок на классы: таю (tayū), коши (kōshi) и санча (sancha) – применялось уже с первых дней существования квартала. Таю являлись куртизанками самого высокого класса, поскольку обладали естественной красотой, умом, грацией, были образованны; они были немногочисленными и, соответственно, очень дорогими. К таю предъявлялись следующие критерии: «…прежде всего они должны быть в возрасте от 15 до 18 лет и иметь современное, несколько округлое лицо выцветшего белого цвета вишни… разрез глаз слишком тонкий, толстые брови… маленький рот, белоснежные зубы, немного удлиненные уши, но с тонкими лопастями… длинную шею, регулярный волосяной покров, пальцы мягкие, довольно длинные тонкие ногти, ноги ровно на 20 см в длину с таким наклоном, чтобы вы могли видеть пальцы…»[3] [5]. Именно таким описывает идеал женской красоты XVII в. Ихара Сайкаку, автор книги «История любовных похождений одинокой женщины» (1686). Класс таю полностью исчез в конце XVIII в., ему на смену пришли гейши (рис. 1).

За таю следовала категория коши. Несмотря на то что они считались высокостатусными и талантливыми куртизанками, их цена была примерно вдвое меньше, чем у таю. Публичные дома, расположенные в кварталах развлечений, именовались чайными домами (чая). В них были комнаты для развлечения гостей, разделенные перегородками (хикитэ-дзяя), и внутренние покои (иро-дзяя), предназначенные для оказания сексуальных услуг [7, с. 44]. Коши сидели в гостиной чайных домов, которая была отделена решеткой, чтобы клиенты могли видеть и выбирать из них своих фавориток. Чайные дома также имели свои классы и категории.

Официантками чайных домов были санча. Так же именовались куртизанки, которые никогда не отказывали клиентам (слово «санча» буквально означает «порошкообразный чай» и указывает на меньшую ценность). Стоимость их услуг была низкой, и в начале XVIII в. данный класс куртизанок вытеснил утонченных таю и коши [5].

Район развлечений был заселен не только куртизанками, но и простыми проститутками тэппо (*teppō*), которые жили в самых дешевых борделях квартала, расположенных на берегах канала.

Наряду с куртизанками в кварталах развлечений также работали юноши-вакасю. Гендерные различия не играли решающей роли в оказании сексуальных услуг. В отличие от европейского христианства, где гомосексуализм трактовался как грех, японская буддистская культура не рассматривала однополую любовь как девиацию, но существовал официальный запрет на однополые браки. В Эдо и других городах возникали кварталы для посетителей нетрадиционной сексуальной ориентации, услуги которым оказывали мальчики и юноши [7, с. 45].

Кроме чайных домов, большой популярностью пользовались лодки фунэ-ядо для увеселительных прогулок по рекам, озерам и морским заводям. На таких судах обслуживались состоятельные клиенты [7, с. 46].

Знаменитые куртизанки во время своих путешествий сопровождались двумя ученицами камуро (рис. 2), которых в возрасте 7 лет часто продавали родители, находящиеся в бедственном состоянии и считавшие, что работа куртизанкой является единственным способом выжить и достигнуть более высокого социального



Рис. 2. Куртизанка с камуро и вакаймоно
Fig. 2. The courtesan with kamuro and wakaimono

[3]Перевод наш. – *Ю. А.*

статуса. Кроме того, у куртизанок были свои слуги. Например, вакаймоно являлись своего рода мастерами: они были телохранителями, смотрели за ванными и комнатами, заботились о кимоно и сабо [5].

До 8 лет камуро играли с другими детьми, которые учили их правильному поведению, почитанию языка и другим вещам. Затем они передавались на воспитание куртизанкам, которые давали им новые имена, такие как Нэко (Кошка), Намиджи (Волна), Чидори (Золотистая ржанка) и др. [5]. Владельцы домов развлечений обращали внимание на литературное и музыкальное образование девушек, для чего приглашались квалифицированные учителя. Подопечные должны были в обязательном порядке изучать искусство танца, уметь играть на музыкальных инструментах (прежде всего кото, сякухати и тамбурином), а также читать классическую литературу (поэзию). Знание классической литературы было необходимым для поддержания беседы с образованными клиентами. Кроме того, подготовка камуро включала освоение искусства макияжа, умение создавать прически и одеваться согласно требованиям высокой моды [7, с. 47].

Однако даже самые дорогие куртизанки имели серьезное ограничение по возрасту: к 28 годам они считались перестарками и выбрасывались на улицу, о чем часто повествуется в японских балладах, в которых куртизанки оплакивали свою несчастную судьбу [7, с. 47].

Заключение

Впервые в Японии куртизанки появились в начале 600-х гг. в статусе женских артисток. Это было связано с обеднением крестьян, вынужденных продавать своих дочерей, чтобы прокормить остальных членов семьи. Первое объединение домов развлечений в единый квартал произошло в начале XVII в. Именно с развитием этого квартала и поощрением со стороны правительства произошло разделение куртизанок на различные классы – от высокооплачиваемых таю до дешевых тэппо.

Библиографические ссылки

1. Яковлева АА. Глобализация сексуального насилия: от проституции к транснациональной сексуальной индустрии. *Гендерные исследования*. 2003;7–8:226–245.

2. Stephenson AL. Culture of Desire. The history and development of sexual services in Japan [Internet]. 2018 [cited 2020 June 18]. Available from: https://skemman.is/handle/1946/30004?locale=en.

3. Moerman DM. Demonology and eroticism: islands of women in the Japanese buddhist imagination. *Japanese Journal of Religious Studies*. 2009;36(2):351–380. DOI: 10.18874/jjrs.36.2.2009.351–380.

4. Оэ-но Масафуса. Записи о юдзё. «Юдзёки». В: Смирнов ИС, редактор; Грачёв МВ, переводчик. *Япония в эпоху Хэйан (794–1185). Выпуск 24.* Москва: РГГУ; 2009. с. 154–156.

5. Laurea di T. Bugie e Verità: Yoshiwara e gli Shinjū [Internet]. 2012 [cited 2020 June 18]. Available from: http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2525/810279 -1157022.pdf?sequence=2.

6. Бекер Дж де. *Гейши. История, традиции, тайны*. Шенгелая ЮИ, редактор; Шмелев АИ, переводчик. Москва: Центрполиграф; 2010. 318 с.

7. Долин АА. Песни «веселых кварталов» как литературный феномен эпохи Эдо. *Японские исследования*. 2019;2:40–62. DOI: 10.24411/2500–2872–2019–10011.

References

1. Yakovleva AA. Globalization of sexual violence: from prostitution to the transnational sex industry. *Gendernye issledovaniya.* 2003;7–8:226–245. Russian.

2. Stephenson AL. Culture of Desire. The history and development of sexual services in Japan [Internet]. 2018 [cited 2020 June 18]. Available from: https://skemman.is/handle/1946/30004?locale=en.

3. Moerman DM. Demonology and eroticism: islands of women in the Japanese buddhist imagination. *Japanese Journal of Religious Studies*. 2009;36(2):351–380. DOI: 10.18874/jjrs.36.2.2009.351–380.

4. Oe-no Masafusa. [Yujō's notation. «Yujōki»]. In: Smirnov IS, editor; Grachyov MV, translator. *Yaponiya v epokhu Kheian (794–1185). Vypusk 24* [Heian Japan in the documents (794–1185). Issue 24]. Moscow: Russian State University for the Humanities; 2009. p. 154–156. Russian.

5. Laurea di T. Bugie e Verità: Yoshiwara e gli Shinjū [Internet]. 2012 [cited 2020 June 18]. Available from: http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2525/810279–1157022. pdf?sequence=2.

6. Becker J de. *Geishi. Istoriya, traditsii, tainy* [Geisha. History, traditions, secrets]. Shengelaya YI, editor; Shmelev AI, translator. Moscow: Tsentrpoligraf; 2010. 318 p. Russian.

7. Dolin AA. Songs of the licensed quarters as a literary phenomenon of the Edo period. *Japanese Studies in Russia.* 2019;2:40–62. Russian. DOI: 10.24411/2500-2872-2019-10011.

Статья поступила в редколлегию 13.07.2020.
Received by editorial board 13.07.2020.

Культурные индустрии

Cultural industries

УДК 303.09+74.01/.09

ДИЗАЙН-МЫШЛЕНИЕ: ПРЕДЫСТОРИЯ И ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ

Х. С. ГАФАРОВ[1)]

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

Исследуется одна из важных областей современного знания и его практического применения – дизайн-мышление. Реконструируются предыстория и история становления дизайн-мышления как совокупности междисциплинарных человеко-ориентированных подходов. Выявляется, что на формирование дискурса дизайн-мышления оказали влияние исследования в области психологии и креативной методологии, а также школы и течения в сфере промышленного дизайна и его теоретического осмысления. На этапе консолидации дискурса происходит институциализация дизайн-мышления и его адаптация для целей бизнеса, теоретики дизайн-мышления смещают фокус своего внимания в сторону проектирования услуг, ориентируясь на непосредственную кооперацию потребителей и разработчиков и этичный ответственный дизайн.

Ключевые слова: дизайн-мышление; человеко-ориентированный дизайн; интуиция; эмпатия; «коварная проблема»; кооперация; практическое решение проблемы.

DESIGN THINKING: BACKGROUND AND THE HISTORY OF FORMATION

H. S. GAFAROV[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The article is devoted to one of the important areas of modern knowledge and its practical application – design thinking. The article reconstructs the background and the history of the development of design thinking as a combination of interdisciplinary human-centered approaches. The formation of design thinking discourse was influenced by the

Образец цитирования:
Гафаров ХС. Дизайн-мышление: предыстория и история становления. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:57–62.

For citation:
Gafarov HS. Design thinking: background and the history of formation. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2: 57–62. 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

CC BY NC

psychological research and creative methodology studies, as well as industrial design studies. At the stage of discourse consolidation, there is the institutionalization of design thinking. Design thinking is adapted for business purposes. At this stage, theorists of design thinking turn to the design of services, focusing on the direct cooperation of consumers and developers and ethical responsible design.

Keywords: design thinking; human-centered design; intuition; empathy; wicked problem; cooperation; practical solution of the problem.

Введение

Понятие «дизайн-мышление» (*design thinking*), или «дизайнерское мышление», применяется в качестве «зонтичного» термина для обозначения совокупности междисциплинарных человеко-ориентированных подходов.

Дизайн-мышление представляет собой новое исследовательское поле, новую академическую дисциплину, а также новое практическое направление. В качестве исследовательского поля дизайн-мышление обращено к изучению когнитивных стратегий и практических процессов, с помощью которых разрабатываются дизайнерские концепции. Дизайн-мышление, как специальная академическая дисциплина, своим возникновением обязана двум факторам: во-первых, внутридисциплинарному развитию рефлексии о дизайне, во-вторых, внедисциплинарным влияниям других наук – технических, социальных и гуманитарных. Многие из ключевых концепций и аспектов дизайн-мышления были выявлены в ходе исследований в различных областях дизайна, связанных с его эпистемологией и дизайнерской деятельностью. Дизайн-мышление как практическое направление связано с разработкой рекомендаций для развития инновационных продуктов и услуг в сфере бизнеса и социальных практик.

Актуальность и широкая востребованность дизайн-мышления как специфического интеллектуального процесса проблематизируют историю его становления и развития. Реконструкция формирования этого феномена как совокупности междисциплинарных человеко-ориентированных подходов является основанием для последующей экспликации его принципов и понятийного аппарата.

Предыстория формирования дискурса дизайн-мышления

Возникновение принципов дизайн-мышления восходит к теоретическим разработкам 1950–60-х гг. прежде всего в практике городского строительства и инженерного дизайна. Промышленный дизайн 1960-х гг. переживал вторую волну сциентизации и был «очарован» стандартами естественно-научного знания. Деятельность дизайнера рассматривалась в первую очередь как создание физических артефактов. Рядом исследователей того времени были предприняты усилия по применению методологии и процедур формальных и естественных наук для выявления того, как, собственно, функционирует дизайн, для понимания его отдельных аспектов, специфического процессуального характера и особых методик.

Основоположником использования термина «дизайн-мышление» был профессор машиностроения Массачусетского технологического института Джон Эдвард Арнольд (*J. E. Arnold*) – пионер в развитии изобретательства, основанного на психологии творческого мышления и воображения, автор монографии «Креативная инженерия: продвижение инноваций путем иного мышления» (1959). В своей работе Дж. Э. Арнольд выделяет четыре направления развития дизайн-мышления. Применение дизайн-мышления, по его мнению, может привести к новой *функциональности*, т. е. к решениям, которые удовлетворяют либо новую потребность, либо старую потребность, но принципиально новым способом; дать возможность достичь более высоких уровней *производительности* решения; обеспечить более низкие производственные *затраты* или повышенную *продаваемость*. Арнольд рекомендует сбалансированный подход: разработчики продуктов должны использовать возможности всех четырех областей развития дизайн-мышления [1].

В начале 1960-х гг. стали появляться исследования по аспектам, которые впоследствии были осознаны как частные проблемы дизайн-мышления. В 1961 г. американским изобретателем, основателем подхода, известного под названием «синектика», Уильямом Дж. Дж. Гордоном (*W. J. J. Gordon*) была опубликована монография «Синектика, развитие творческих способностей» [2]. В 1963 г. американский специалист по рекламе и создатель метода мозгового штурма Алекс Фейкни Осборн (*A. F. Osborn*) издает еще одну важную для истории дизайн-мышления книгу – «Прикладное воображение: принципы и процедуры творческого мышления» [3]. В 1969 г. вышла в свет работа лауреата Нобелевской премии по экономике Герберта Александра Саймона (*H. A. Simon*) «Науки об искусственном» [4], в которой автор вводит понятие дизайна как способа мышления в рамках научного дискурса.

Ни Гордон, ни Осборн, ни Саймон дизайнерами в узком смысле слова не были. Если же рассматривать развитие принципов дизайн-мышления внутри профессионального дизайнерского сообщества, то это явление можно связать с англосаксонским движением за методы дизайна (*Design Methods Movement*) – ответвлением революционного для теории дизайна направления, разработанного Ульмской школой дизайна (*Hochschule für Gestaltung Ulm* (1953–1968)). Развитие движения за методы дизайна продолжалось в рамках деятельности британского Общества дизайн-исследований (*Design Research Society*) и североамериканской Группы методов дизайна (*Design Methods Group*). Значимым событием для англосаксонских дизайнеров стала Лондонская конференция 1962 г. по систематическим и интуитивным методам в инженерии, промышленном дизайне, архитектуре и коммуникациях. Попытка формализовать дизайнерскую интуицию, предпринятую на этой конференции, вызвала интерес к специфике мышления дизайнера. Были опубликованы значимые для развития дискурса работы Морриса Азимова (*M. Asimow*) [5], Кристофера Александера (*Ch. Alexander*) [6] и Леонарда Брюса Арчера (*L. B. Archer*) [7]. В небольшой, но концептуальной работе «Систематический метод для дизайнеров» (1965) Арчер развивал идею связи дизайнерского мышления с менеджментом и предсказывал слияние методов принятия проектных и управленческих решений.

В 1970 г. одним из основателей движения за методы дизайна Джоном Крисом Джонсом (*J. Ch. Jones*) опубликована работа «Методы дизайна: истоки человеческого будущего» [8]. В ней в числе прочих Джонс выделяет в отдельную группу интуитивные методы проектирования и подчеркивает необходимость заставить проектировщика «думать вслух».

Исследователями отмечается, что особое значение для развития идей дизайн-мышления имеет термин «коварная проблема» (*wicked problem*), введенный в оборот теоретиком дизайна Хорстом Риттелем (*H. Rittel*) еще в середине 1960-х г. В 1973 г. Риттель формализовал свои идеи в статье «Дилеммы общей теории планирования» [9], показывая, что проблемы проектирования и планирования являются «коварными» (*wicked*), а не «прирученными» (*tame*). Риттель указывает, что коварные проблемы влияют на работу многих теоретиков и практиков дизайна. Решение таких вопросов лежит в основе мышления дизайнера, поскольку именно эти сложные и многомерные проблемы требуют синтетической методологии, которая включает не только знание технологий, но и глубокое понимание человека. Несмотря на то что Риттель еще не использует понятие «дизайн-мышление», он вносит значимый вклад в формирование терминологии нового дискурса.

Параллельно с англосаксонскими исследованиями методов проектирования в 1970–80-х гг. в скандинавской традиции разрабатывается идея партиципаторного (*participatory*), или кооперативного (*cooperative design*, *co-design*), дизайна. Одним из широкоизвестных примеров партиципаторного дизайна является проект «Утопия» [10], ориентированный на активное участие пользователей в разработке программного обеспечения их рабочих мест. Другая инициатива, «Флоренс» [11], положила начало длинному ряду скандинавских проектов в секторе здравоохранения. В рамках данной инициативы медсестры принимали участие в разработке компьютерных систем для собственного использования. В результате сотрудничества медсестер и разработчиков была получена довольно простая и удобная компьютерная система. Проект «Флоренс» также привлек внимание к гендерным вопросам, поскольку создавался для гендерно ориентированной рабочей среды. Значимым для формирующегося дискурса дизайн-мышления в скандинавском контексте является смещение фокуса дизайнерской деятельности от создания физических артефактов к созданию и осмыслению взаимодействий (*interaction*).

Во второй половине 1970-х гг. возникает новая специальная дисциплина «Проектирование взаимодействий» (*Interaction Design*, *IxD*), занимающаяся проектированием интерактивных (т. е. обладающих интерфейсом) цифровых изделий, систем, сред и услуг. В Массачусетском технологическом институте (1975) и Нью-Йоркском университете (1979) открываются академические программы в области дизайна для интерактивных технологий.

Интересом к человеко-ориентированному дизайну и ростом человеко-ориентированного управления бизнесом ознаменовались 1980-е гг. Дизайнерский образ мышления становится предметом специального научного интереса для выявления отличий поведения и мышления дизайнеров от поведения и мышления естествоиспытателей.

В начале 1980-х гг. появляются работы, которые инициируют процесс обобщения концепции дизайн-мышления. Это исследования профессора Школы архитектуры Университета Шеффилда Брайана Лоусона (*B. Lawson*), британского теоретика дизайна Найджела Кросса (*N. Cross*) и американского теоретика образования Дональда Шена (*D. A. Schön*).

В монографии 1980 г. «Как мыслят дизайнеры: демистификация процесса дизайна» [12] Лоусон обобщил результаты серии экспериментов, в которых рассматривались методы, используемые естествоиспытателями и дизайнерами при попытке решить одну и ту же неоднозначную проблему. Лоусон пришел к выводу о том, что аспиранты-естественники стремятся систематически исследовать каждую

возможную комбинацию данных, чтобы сформулировать гипотезу о фундаментальном правиле, которому необходимо следовать, тогда как дизайнеры чаще всего быстро создают множество композиций, а затем проверяют, соответствует ли результат требованиям задачи. Дизайнеры ориентированы на практическое и быстрое решение проблемы, генерируя большое количество решений и затем устраняя неработающие.

В статье 1982 г. «Дизайнерский способ познания» [13] Кросс сравнил решение проблем дизайнерами с решениями, которые принимаются в повседневной жизни. По Кроссу, главная особенность дизайнерской деятельности заключается в том, что она опирается не на растянутый во времени анализ проблемы, но на установку быстрого получения удовлетворительного результата. Дизайнерский способ познания – это не попытка достижения одного гипотетически оптимального решения, но процесс получения множества применимых решений.

Дональд Шен публикует в 1983 г. монографию «Рефлексивный практик: как профессионалы мыслят, действуя» [14]. Он исследовал деятельность представителей пяти профессий – инженеров, архитекторов, управленцев, психотерапевтов и градостроителей, чтобы выяснить, как они решают возникающие проблемы. Поскольку представители этих профессий, по мнению Шена, знают больше, чем могут выразить словами, для решения стоящих перед ними задач они в меньшей полагаются на готовые формулы, усвоенные в рамках формального образования, и в большей степени – на импровизацию, примерные алгоритмы которой были получены в результате практической деятельности. Шен стремится показать, как протекает малоисследованный процесс «рефлексии в действии» и как жизненно важная креативность может развиваться у будущих профессионалов. Именно после публикации работы Шена начинает формироваться цельная концепция дизайн-мышления.

Дизайн-мышление: консолидация дискурса

Консолидация дискурса дизайн-мышления связана с выходом в свет в 1987 г. одноименной работы американского специалиста по городскому дизайну Питера Роу (*P. G. Rowe*). В монографии «Дизайн-мышление» [15] он описывает методы и подходы, используемые архитекторами и градостроителями для решения профессиональных задач. Его работа – попытка проанализировать как внутреннюю ситуационную логику и процессы принятия решений дизайнерами-практиками, так и теоретические аспекты дизайнерской деятельности, представляющие собой ее информационный базис.

Статья Ричарда Бьюкенена (*R. Buchanan*) 1992 г. «Коварные проблемы в дизайн-мышлении» [16] тематизировала более широкий взгляд на специфику дизайн-мышления, которое стало рассматриваться как способ решения сложных социальных проблем. Бьюкенен рассказывает об истоках дизайн-мышления, о том, как развивалась европейская идея новой науки начиная от эпохи Возрождения, как она формализовалась в рамках различных специализаций, которые становились все более дифференцированными. Дизайн-мышление, по Бьюкенену, формируется как средство интеграции узкоспециализированных областей знания таким образом, чтобы их результаты можно было объединять для решения новых проблем, постоянно возникающих перед человечеством.

В начале 1990-х гг. происходит институциализация дизайн-мышления. Продолжающийся рост интереса к упомянутому выше «человеко-центрированному дизайну», которым ознаменовались 1990-е гг., привел к тому, что теоретики стали заимствовать инструменты социальных наук и создавать как собственный интеллектуальный инструментарий исследований, так и язык для описания генерирования идей (*ideation*). В 1991 г. в Делфтском университете прошел первый симпозиум по исследованиям в области дизайн-мышления, который стимулировал интерес к нему. В этом же году происходит еще одно значимое событие – дизайн-мышление адаптируется для целей бизнеса стэнфордским исследователем Дэвидом М. Келли, одним из основателей знаменитой консалтинговой компании IDEO, первой применившей дизайн-мышление для решения проблем проектирования услуг.

Следует отметить роль в институциализации дискурса дизайн-мышления и создании его терминологии исполнительного директора по дизайну IDEO Джейн Фултон Сури (*J. F. Suri*), которая разработала методы эмпатического наблюдения и стала соавтором и редактором методических карт IDEO. По мнению Сури, основой дизайн-мышления выступает эмпатия. Дизайнеры должны взаимодействовать с пользователями в целях выявления их желаний и потребностей, выяснения того, что может сделать их жизнь проще и приятнее, и того, как технология может быть полезна для них. Эмпатический дизайн выходит за рамки физической эргономики и включает понимание культурных, психологических и эмоциональных потребностей людей, того, как они изготавливают предметы, почему они их изготавливают, как они думают о мире, как чувствуют этот мир и что для них имеет значение. В 2005 г. Сури публикует книгу «Бездумные поступки? Наблюдения за интуитивным дизайном» [17], мотивирующую дизайнеров на создание удобных для людей продуктов, услуг и пространств.

Своего рода завершением институциализации дизайн-мышления на первом этапе является введение автономной академической дисциплины с аналогичным названием в «Школе дизайна Стэнфордского университета» в 2005 г.

В первом десятилетии XXI в. в исследованиях дизайн-мышления фокус внимания начинает смещаться в сторону проектирования услуг, непосредственной ориентации на кооперацию потребителей и разработчиков. Проектирование услуг (*service design*) связано с планированием и организацией деятельности людей, а также инфраструктуры, коммуникаций и материальных компонентов услуги в целях повышения ее качества и взаимодействия между поставщиком услуг и его клиентами. Проектирование услуг может функционировать как способ сообщить об изменениях в существующем сервисе или полностью создать новый сервис, здесь используются методы и инструменты различных дисциплин, от этнографии, информатики и науки управления до проектирования взаимодействий.

Одна из первых книг на эту тему «Проектирование взаимодействий» [18] опубликована в 2006 г. сооснователем IDEO Биллом Моггриджем (*B. Moggridge*). В работу, посвященную общей характеристике и истории дизайна взаимодействия, было включено более сорока интервью с дизайнерами и предпринимателями, от Дугласа Энгельбарта до Уилла Райта, Ларри Пейджа и Сергея Брина.

Начало XXI в. характеризуется значительным ростом интереса к дизайн-мышлению, поскольку сам термин стал популяризироваться в бизнес-прессе. Концепция дизайн-мышления соединяется с идеей экономических инноваций, что нашло отражение в литературе для бизнес-сектора о том, как создать дизайн-ориентированное производство и сделать фирмы процветающими с помощью инноваций. Широкую известность получили работы американского специалиста по урбанистике Ричарда Флориды (*R. Florida*) «Подъем креативного класса и как он трансформирует работу, досуг, общество и повседневную жизнь» [19], американского автора научно-популярных книг Дэниела Пинка (*D. Pink*) «Совершенно новый разум: почему правое полушарие будет править будущим» [20], известного канадского специалиста по менеджменту Роджера Мартина (*R. Martin*) «Противоположный ум: как успешные лидеры побеждают благодаря интегративному мышлению» [21].

В 2009 г. Тим Браун (*T. Brown*) – генеральный директор и президент IDEO – опубликовал программную книгу «Изменение согласно дизайну: как дизайн-мышление трансформирует организации и стимулирует инновации» [22]. Она продвигает идею дизайн-мышления как совместного процесса, в котором методы дизайна используются для удовлетворения потребностей в технически осуществимых инновациях и жизнеспособных бизнес-стратегиях.

В 2010-е гг. принципы дизайн-мышления все в большей степени завоевывают мир вне дизайна. В 2010 г. Моггридж опубликовал свою вторую книгу «Проектирование медиа» [23] – подборку из более чем трех с половиной десятков интервью с экспертами в области старых и новых медиа, в том числе с Марком Цукербергом, Чадом Херли, Тимом Вестергреном, Айрой Гласс, Крейгом Ньюмарком, Хансом Рослингом и *DJ Spooky*. В этом же году под редакцией Томаса Локвуда (*T. Lockwood*), американского популяризатора менеджмента, вышла книга «Дизайн-мышление: интеграция инноваций, опыта клиентов и ценности бренда» [24], включенная в список 100 лучших бестселлеров *Amazon* в категории книг по дизайну, маркетингу и коммуникациям.

Основной тенденцией развития дизайн-мышления в 2010-е гг. является усиление ориентации на проблемы этики и человеческое измерение дизайна. В 2013 г. психолог и антрополог Лиз Сандерс (*L. Sanders*) опубликовала книгу «Convivial Toolbox: генеративные исследования переднего края дизайна» [25], где, сделав акцент на необходимости подхода, позволяющего вовлечь клиентов в непосредственный процесс проектирования в целях максимального удовлетворения их потребностей, ввела для описания этого подхода понятие «генеративное исследование дизайна». В этом же году Аластер Фуад-Люк (*A. Fuad-Luke*) проблематизировал экологическое дизайн-мышление в работе «Дизайнерский активизм: красивая странность для устойчивого мира» [26]. В 2016 г. под редакцией Джейн Фултон Сури и с ее предисловием вышла в свет «Малая книга по этике дизайнерских исследований IDEO» [27], подводящая итог более чем 25-летнему опыту работы компании. В книге утверждаются три базовых принципа, направляющие работу дизайнеров: уважение, честность и ответственность.

Таким образом, к середине 2010-х гг. завершается формирование дискурса дизайн-мышления как специфического интеллектуального процесса, используемого для создания предметов, интеракций и услуг. Дизайн-мышление складывается в качестве процесса использования когнитивных стратегий, ориентированных на решения, отличные от проблемно ориентированных стратегий ученых-естественников. Опирающееся на творчество, воображение и интуицию, дизайн-мышление самоопределяется как основанное на умении решать коварные проблемы и адаптировать стратегии решения к меняющейся ситуации. Оно требует антропологического подхода, эмпатии и наблюдения за людьми для более глубокого понимания их потребностей. Антропоцентризм, или ориентированность на человека, заключается в том, что упор делается не только на хорошее качество обслуживания клиентов (честное выпол-

нение услуг или изготовление продуктов), но на прямое сотрудничество с потребителями, учитывает их реальные нужды и ответственно пытается найти решения, которые отвечают их желаниям, находятся в пределах возможностей технологии и являются жизнеспособными.

Заключение

На зарождение идеи дизайн-мышления оказали влияние многие исследователи. В аналитических целях их можно объединить в две группы авторов интеллектуальных формообразований, развивавших идею специфического дизайнерского мышления: внутридисциплинарную рефлексию (эндогенный блок влияний) – собственный дискурс дизайна; внешнюю по отношению к дизайну рефлексию о нем (экзогенный блок) – дискурс, внеположенный дизайну.

К внешним влияниям стоит отнести исследования, которые проводились в области промышленной и организационной психологии, а также когнитивной психологии. Кроме того, на становление идеи дизайн-мышления оказало влияние изучение методов креативности, которое начинается в эти годы. К эндогенному блоку влияний стандартно относят школы и течения в сфере промышленного дизайна и его теоретического осмысления. Это прежде всего англосаксонское Движение за (новые) методы дизайна в его британской и американской версиях, скандинавские проекты партиципаторного, или кооперативного, дизайна, влияние эргономики и исследований человеческого фактора.

На этапе консолидации дискурса происходит институциализация дизайн-мышления и его адаптация для целей бизнеса. На этой стадии теоретики дизайн-мышления смещают фокус своего внимания в сторону проектирования услуг, ориентируясь на непосредственную кооперацию потребителей и разработчиков и три направляющих принципа: уважение, честность и ответственность.

References

1. Arnold JE. *Creative engineering: promoting innovation by thinking differently*. Stanford: Stanford Digital Repository; 2018. 244 p.
2. Gordon WJJ. *Synectics, the development of creative capacity.* New York: Harper; 1961. 180 p.
3. Osborn AF. *Applied imagination: principles and procedures of creative thinking*. New York: Scribner; 1963. 417 p.
4. Simon H. *The sciences of the artificial*. Cambridge: MIT Press; 1969. 123 p.
5. Asimow M. *Introduction to design*. Upper Saddle River: Englewood Cliffs; 1962. 135 p. Co-published by the «Prentice-Hall».
6. Alexander Ch. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press; 1964. 216 p.
7. Archer LB. *Systematic method for designers*. London: Council of Industrial Design, H. M. S. O.; 1965. 39 p.
8. Jones JC. *Design methods: seeds of human futures*. New York: John Wiley & Sons; 1970. 407 p.
9. Rittel H, Webber M. Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sciences*. 1973;4(2):155–169. DOI: 10.1007/BF01405730.
10. Sundblad Y. UTOPIA: Participatory design from Scandinavia to the world. In: Impagliazzo O, Lunding P, Wangler B, editors. *History of Nordic computing 3*. Berlin: Springer; 2011. p. 176–186. DOI: 10.1007/978-3-642-23315-9_20
11. Bjerknes G, Bratteteig T. Florence in Wonderland. System development with nurses. In: Kyng M, editor. *Computers and democracy. A Scandinavian challenge*. Farnham: Ashgate; 1987. p. 279–296.
12. Lawson B. *How designers think: the design process demystified*. London: Architectural; 1980. 243 p.
13. Cross N. Designerly ways of knowing. *Design Studies*. 1982;3(4):221–227. DOI: 10.1016/0142-694X(82)90040-0.
14. Schön DA. *The reflective practitioner: how professionals think in action*. New York: Basic; 1983. 384 p.
15. Rowe PG. *Design thinking*. Cambridge: The MIT Press; 1987. 229 p.
16. Buchanan R. Wicked problems in design thinking. *Design Issues*. 1992;8(2):5–21.
17. Suri JF. *Thoughtless acts? Observations on intuitive design*. San Francisco: Chronicle Books; 2005. 192 p.
18. Moggridge B. *Designing interactions* [Internet]. Cambridge: The MIT Press; 2006 [cited 2020 June 10]. 766 p. Available from: http://www.designinginteractions.com.
19. Florida RL. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic; 2002. 434 p.
20. Pink DH. *A whole new mind: why right-brainers will rule the future*. New York: Riverhead; 2006. 304 p.
21. Martin RL. *The opposable mind: how successful leaders win through integrative thinking*. Boston: Harvard Business School; 2007. 224 p.
22. Brown T. *Change by design: how design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York: Harper Business; 2009. 264 p.
23. Moggridge B. *Designing media* [Internet]. Cambridge: The MIT Press; 2010 [cited 2020 June 10]. 592 p. Available from: http://www.designing-media.com/book.php.
24. Lockwood T, editor. *Design thinking: integrating innovation, customer experience and brand value*. New York: Allworth; 2010. 285 p.
25. Sanders L, Stappers P. *Convivial toolbox: generative research for the front end of design*. Amsterdam: BIS Publishers; 2013. 312 p.
26. Fuad-Luke A. *Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. Abingdon-on-Thames: Routledge; 2013. 272 p.
27. Suri JF, editor. *The little book of design research ethics*. Palo Alto: IDEO; 2016. 55 p.

Статья поступила в редколлегию 17.06.2020.
Received by editorial board 17.06.2020.

УДК 7.012

ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ: МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

Е. И. АТРАХОВИЧ[1)]

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

Указаны основные современные направления развития белорусской школы дизайна костюма. Систематизированы главные подходы дизайнеров к проектированию костюма. Анализируются современные методы дизайн-проектирования и их взаимосвязь с развитием образовательных методик в сфере обучения дизайну. Рассматриваются вопросы методики преподавания специальных дисциплин в сфере дизайна, а также проблемы формирования единого подхода к модели специалиста в сфере отечественного дизайн-образования.

Ключевые слова: дизайн одежды; методика преподавания; дизайн-проектирование; дизайн-образование; стиль; мода.

ENGINEERING IN CLOTHING DESIGN: METHOD OF TEACHING

E. I. ATRAKHOVICH[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

In the article the basic trends of development of the Belarusian school of costume design up-to-date are disclosed. The basic approaches to costume project-making reflected in the creative works of designers are systemized. The article analyzes modern methods of design engineering and their relationship with the development of educational methods in the field of design training. In addition, the author considers the issues of teaching methods of special disciplines in the field of design, as well as the problems of forming a unified approach to the model of a specialist in the field of national design education.

Keywords: fashion design; teaching methods; design engineering; design education; style; fashion.

Введение

Дизайн тесно связан с созданием предметной среды, систем визуальной коммуникации, а в широком контексте – с организацией процесса жизнедеятельности человека. Как вид проектной деятельности он возник на основе включения в утилитарный объект художественно-эстетического компонента. Такой синтез обеспечил возможность гармоничного сочетания эстетики и высоких потребительских качеств изделия.

Концепция дизайна претерпевала изменения в зависимости от специфики эволюции дизайнерской практики и функций дизайна в тот или иной период. В историческом контексте исследователи выделя-

Образец цитирования:
Атрахович ЕИ. Проектирование в дизайне одежды: методика преподавания. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:63–70.

For citation:
Atrakhovich EI. Engineering in clothing design: method of teaching. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:63–70. Russian.

Автор:
Елена Игоревна Атрахович – кандидат искусствоведения, доцент; заведующий кафедрой дизайна моды факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Elena I. Atrakhovich, PhD (art studies), docent; head of the department of fashion design, faculty of social and cultural communications.
kafedramoda@mail.ru

CC BY NC

ют этап «протодизайна», относящийся к зарождению ремесленного производства. Формирование же на этой базе классического дизайна было связано с развитием промышленности, технологий, прикладной науки. Именно промышленная продукция ставилась во главу угла в процессе кристаллизации принципа красоты и пользы, являющегося основополагающим принципом дизайн-деятельности.

На рубеже XX–XXI вв. процессы глобализации способствовали трансформации дизайна в масштабное явление постиндустриального общества. В этот период развития дизайнерской практики наблюдается активная дифференциация и все более узкая специализация направлений этого вида деятельности, инфраструктура которой в XXI в. стала весьма разветвленной. Одну из ключевых позиций занял дизайн одежды.

Описанные выше явления нашли свое отражение как в практической сфере (появление новых методов проектирования), так и в сфере дизайн-образования (развитие образовательных методик, разработка инновационных методов преподавания, отвечающих логике процессов). В настоящей статье рассмотрена взаимосвязь методов дизайн-проектирования, используемых в современной практике, с развитием образовательных методик в сфере обучения дизайну.

Белорусская школа дизайна в целом и дизайна костюма в частности все активнее утверждает свои позиции в культурном пространстве Европы. Кроме того, на современном этапе есть основания говорить об актуализации роли дизайнера одежды в отечественной практике. Выражается это прежде всего в том, что уровень профессионализма белорусских кутюрье позволяет им не только адаптировать модное изделие к потребностям социума, но и активно формировать эти потребности.

Интенсивное развитие дизайнерской практики, в том числе и в области дизайна одежды, привело к формированию новой концепции профессии, включающей культурную, промышленную и социальную составляющие. Это обстоятельство, в свою очередь, обусловило необходимость опираться при создании дизайнерского продукта на широкий спектр профессиональных знаний, что неизбежно должно было повлечь за собой адаптацию образовательных подходов в отечественной высшей школе к современным инновациям.

Методологические основы дизайн-образования

Теоретические и учебно-методические разработки, основанные на обобщении практического опыта, неоднократно освещались в печати, обсуждались на различных форумах по проблемам дизайна. Становлению педагогической практики дизайн-образования посвящены труды В. П. Климова, С. М. Кожуховой, Е. В. Ткаченко. Модель подготовки дизайнера была обозначена еще в 1970–80-х гг. в работах Г. Б. Минервина, В. Ф. Сидоренко, С. О. Хан-Магомедова.

Большой вклад в развитие отечественного дизайн-образования внес О. В. Чернышев, известный в нашей республике педагог, специалист по теории и методологии дизайна. В числе его методических разработок в первую очередь следует отметить изданные им книги «Формальная композиция. Творческий практикум» (1999) и «Композиция. Творческий практикум» (2012), в которых автор изложил ряд специальных вопросов теории и методики освоения основ художественно-композиционной грамоты в процессе профессиональной подготовки дизайнеров. В его методическом пособии «Теоретические основания и методические принципы построения вступительного экзамена по специальности на кафедре дизайна» (2001) предлагаются средства выявления проектно-творческих способностей абитуриентов во время сдачи вступительных экзаменов по специальностям, связанным с художественно-проектным творчеством. В книге «Концептуальный дизайн» (2004) автор разрабатывает модель образовательной системы, включающую формы работы с абитуриентами, принципы проведения вступительных экзаменов по специальности, а также методику организации учебного процесса по профилирующим дисциплинам. В книге «Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров» (2006) О. В. Чернышев сформулировал ряд положений, имеющих существенное значение для организации современной системы дизайн-образования.

Разработкой методологических основ дизайн-образования в 1970–80-х гг. занимались и другие белорусские теоретики и практики дизайна: И. Я. Герасименко, В. Я. Петрущик, П. А. Семченко, И. Ф. Селезнев, Л. Н. Миронова, Л. Е. Дягилева и др. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. ряд учебных и учебно-методических пособий, наглядно демонстрирующих множественность аспектов подготовки специалистов в области дизайна, был издан такими авторами, как Е. И. Атрахович, Л. В. Березкина, М. Г. Борозна, В. П. Кляуззе, Н. К. Махнач, Л. Н. Миронова, В. С. Моисеев, В. И. Коломиец, С. К. Кучерявая, Я. Ю. Ленсу, Е. Г. Перелыгина, К. А. Стрикелева, В. Е. Харитоненко, И. С. Коновалов и др.

В настоящее время отечественные исследования в сфере дизайн-образования являются реальным фундаментом для решения актуальной задачи – формирования единой основы для создания модели специалиста при различных подходах к профессиональному обучению.

Особенности современного дизайн-образования

Современное отечественное дизайн-образование имеет достаточно разветвленную структуру, предполагающую углубленное изучение отдельных дисциплин в каждом из направлений дизайн-деятельности. Вместе с тем во всех этих направлениях есть общие проблемы, объединяющие проектный подход к созданию вещи, при котором во главу угла ставятся проектная культура и функциональные, технологические, эстетические аспекты. Кроме того, история дизайна тесно связана с развитием научно-технической и художественной сфер и, следовательно, отражает взаимосвязь и взаимовлияние инновационных подходов, реализуемых в технике, а также инженерном и художественном творчестве.

Сфера дизайна одежды не является исключением. Обучение профессии здесь строится на преподавании разнообразных, но тесно взаимосвязанных специализированных учебных курсов, таких как, например, костюмографика, история костюма, композиция костюма, конструирование и технология в дизайне костюма и аксессуаров, дизайн делового имиджа, фешен-фотография, брендинг в индустрии моды и др. Вместе с тем изучение этих курсов концентрируется вокруг дизайн-проектирования как ключевой учебной дисциплины, направленной на формирование у студента умения эффективно решать проектные задачи на основе знания ключевых принципов дизайнерского творчества, которые кристаллизовались в процессе становления профессии.

Для того чтобы выработать подходы к методике преподавания дизайн-проектирования одежды, соответствующие сегодняшнему уровню развития модной индустрии, необходимо проанализировать специфику и характерные особенности нынешнего состояния дизайнерской практики, чтобы выявить в ней те ключевые, широко используемые дизайнерами методы дизайн-проектирования, которые могут и должны повлиять на выработку современной методики обучения профессии.

Современные методы дизайн-проектирования одежды

В настоящее время в дизайне одежды, как в отечественном, так и в зарубежном, развиваются методы проектирования, основанные на трансформации классических приемов и разработке новых методов создания одежды. Рассмотрим некоторые из них.

Одним из наиболее актуальных, по мнению ряда исследователей, процессов в развитии дизайн-проектирования модного костюма является ориентация на методы художественного творчества, опирающиеся на эстетику постмодернизма. Об этом пишет исследователь проблем современного дизайна Д. Ю. Ермилова [1, с. 47–48], которая анализирует методы проектирования, построенные на интерпретации традиций постмодерна, таких как эклектизм, коллаж, цитирование, деконструкция, пародирование, винтаж, рассматривая их в качестве наиболее востребованных в современной дизайнерской практике.

Так, одним из основных «постмодернистских» методов исследователь считает эклектизм. Этот метод, по мнению Д. Ю. Ермиловой, базируется на трансформации концепции новизны в дизайне XXI в., когда окончательно утвердилась тенденция, в рамках которой «прошлая мода не уступает место “новой” (не выходит из моды), а продолжает с ней сосуществовать, модные циклы как бы “наслаиваются” друг на друга, что еще больше усложняет полифоническую картину современной моды» [1, с. 46].

В русле указанной тенденции развивается еще одно ключевое направление в дизайне одежды, обозначенное исследователями как эстетический эклектизм. Выражается это направление прежде всего в том, что «стили из прошлого стали не только источником вдохновения для дизайнеров различных направлений, но и полноправной составляющей современной визуальной культуры. Понятие “стиль в современном мире” так же, как и понятие “мода”, изменилось. “Люди хотят обладать полной свободой выбора, смешивая все и вся. Править балом будет эклектика”, – так считает Джулио Капеллини. В настоящее время дизайнеры стоят перед широчайшим выбором художественных средств и стилистических атрибутов, они вольны смешивать прошлое и настоящее в поисках будущего» [2, с. 230].

Эстетический эклектизм уходит корнями в 1970-е гг. прошлого столетия, когда претерпели изменения все подходы к созданию модного облика. Вместо общего доминирующего стиля в обиход вошла комбинаторность – предметы одежды из разных коллекций успешно сочетались в едином образе.

По мнению известного историка моды Александра Васильева, в моде сегодня рулит эклектика: «Нам говорили – не надо путать сразу три принта различных цветов, клеток и горохов в один наряд. Не надо путать женственность и милитари или роскошь и бедность. Так вот, сегодня все перешло в совершенно другие рамки, эклектика рулит, и андрогинная стилистика присутствует в моде»[1]. Примером данного направления моды является творчество итальянского дизайнера Массимо Джорджетти. Сме-

[1]Васильев: сегодня в моде рулит эклектика [Электронный ресурс]. URL: https://ee.sputniknews.ru/radio/20180109/8750898/vasiljev-segodnja-moda-rulit-eklektika.html (дата обращения: 31.05.2020).

лые принты, логотипы, яркие цвета – характерные черты его коллекций. Сам же дизайнер убежденно заявляет, что в моде следует играть на контрастах.

В числе белорусских дизайнеров, в чьем творчестве явственно прослеживаются черты современного эстетического эклектизма, можно назвать Юлию Латушкину. Создаваемые ею наряды с длинными подолами и декольте нередко включают элементы повседневного гардероба или неожиданные (в данном контексте) элементы костюма, например пилотки в комбинации с вечерними платьями.

Стиль молодого, но уже широко известного белорусского дизайнера Ольги Кардаш – это своеобразный микс из необычного сочетания деталей. В ее моделях нередко присутствуют меховые карманы, асимметрия, она создает пальто с бахромой, платье из плотных переливающихся пайеток.

Таким образом, можно с уверенностью констатировать, что эстетический эклектизм становится одним из наиболее популярных методов проектирования. В педагогической практике использование заданий по разработке моделей модного костюма на основе данного метода позволяет студенту освоить приемы создания одежды в современной стилистике. Однако следует помнить, что современная эклектика отличается от эклектики XX в. Она выразительнее, острее, ярче. Сегодня в таком наряде превалирует эпатажность. Например, это может быть микс из кружевного платья и винтажных ботинок, сочетание женственности и брутальности. Разработка учебных заданий на основе эклектизма требует от педагога тонкого эстетического чутья. Кроме того, важно сформировать у студентов чувство меры, что поможет им избежать китчевых образов при создании моделей одежды.

Метод эстетического эклектизма является отражением актуальной тенденции развития современной моды, которую можно обозначить как утверждение полистилистики. Термин «полистилистика» вполне способен отразить столь характерную для сегодняшней моды полифонию. Изначально возникший в музыкальной культуре, он означает намеренное объединение в рамках одного произведения разнородных стилевых элементов [3, с. 683].

Некоторые исследователи настаивают, что в научный оборот этот термин ввел немецкий композитор А. Г. Шнитке в 1971 г. [5, с. 77–78], хотя обращение к методу полистилистики имело место у других композиторов и ранее. Основными формами полистилистики в музыке считаются цитата, псевдоцитата, аллюзия, квазицитата. Современная наука допускает расширительную трактовку понятия «полистилистика», выходящую далеко за пределы музыкального творчества. Это дает возможность использовать его для характеристики тенденций не только в музыке, но и в других видах творчества, в том числе и в искусствах бифункциональных, к которым относится дизайн.

Итак, тяготение современной моды к полистилистике способствует развитию методов проектирования костюма, позволяющих создавать оригинальные вещи в русле модных трендов. В этом отношении актуальным становится творческий метод коллажа [1, с. 47]. В свое время на него опирались представители сюрреализма. Еще в 1990-е гг. коллажность в дизайне выражалась в синтезе различных творческих источников от бионики до футуродизайна [5, с. 132].

Постмодернистский коллаж «представляет собой метод свободных ассоциаций, его элементы – цитаты, заимствованные из определенных источников, но они находятся в неестественных взаимоотношениях, что порождает многозначные образы» [1, с. 46]. Такие всемирно известные кутюрье, как Джон Гальяно, Жан-Поль Готье активно использовали метод цитат, создавая коллекции на основе включения в образный контекст, цитируя элементы дизайнерских разработок Поля Пуаре или Эльзы Скиапарелли, которая, в свою очередь, цитировала Сальвадора Дали.

Белорусские мастера, работая в контексте европейских трендов, периодически используют метод цитат, трансформируя его с помощью современной стилистики. Так, эпатажный дизайнер Карина Галстян, много работая в авторском дизайне и делая основной акцент на выявление индивидуальности современного образа, нередко вдохновляется костюмом античности. А вот в моделях одежды, которые создает молодой белорусский дизайнер Анна-Мария Эглит, воплощаются мотивы традиционного народного белорусского костюма в современном прочтении.

Задания по разработке учебных коллекций на основе цитирования помогают будущим дизайнерам освоить систему вариантного изменения конструктивных, функциональных и образных составляющих модного костюма. Распространенный в современной моде метод цитат – не просто включение элементов модных трендов прошедших сезонов в контекст коллекций: современный подход к цитированию предполагает не прямое заимствование, подражание, а преобразование эстетики, смыслов, стилистических подходов в образ, воплощающий дух времени.

Ключевой проблемой дизайн-проектирования является поиск творческой концепции, определяющий содержательную основу проектного решения и всегда связанный с историческими предпосылками, с эстетикой времени, с мировоззрением самого автора. Концепт современного дизайн-проекта объединяет ценностный, системный и средовой подходы к созданию вещи. Реальное же воплощение он находит не в текстовом, а в визуально-предметном решении.

В мир дизайна из живописи приходит поп-арт, появившийся в Англии еще в середине 1950-х гг. Его яркие броские краски, простые повторяющиеся элементы, геометрическая строгость наблюдаются сегодня в дизайнерских решениях. В то же самое время нередко в коллекциях моделей одежды, созданных современными дизайнерами, успешно сосуществуют элементы поп-арта и граффити в виде принтов с фольклорными мотивами, текстами и имитацией детского рисунка.

Интересно в этом отношении творчество итальянского дизайнера Массимо Джорджетти. Обратившись однажды к ярким принтам, он и по сей день продолжает развивать эту эстетику. Так, в ряде своих коллекций в качестве принта он использует логотип собственного бренда, иногда – баров, например посещаемых художниками или получивших известность при других обстоятельствах. Для коллекций моделей одежды, созданных этим дизайнером, характерен инновационный подход к использованию логотипов. Нередко он применяет психоделические принты, созданные с помощью компьютера, или принты, нанесенные флуоресцентными красками.

Характерной тенденцией современного этапа развития моды является актуализация авторских стилей. Пестрая картина модных трендов выглядит сегодня следующим образом: на «общей территории» успешно сосуществуют большие художественные стили и микростили, а в эту канву вплетаются индивидуальные стили, создаваемые отдельными дизайнерами. Именно существование и развитие авторской моды является следствием активно развивающейся тенденции концептуализации в творчестве дизайнеров костюма. Примером может служить творчество японского дизайнера Рея Кавакубо. В числе белорусских кутюрье, тяготеющих к авторской моде, – молодой дизайнер Валерия Крыса. В ее творчестве интерпретация белорусских фольклорных мотивов органично переплетается с эстетикой Востока, а современные формы и силуэты – со стилистикой эпохи рококо.

Популярным методом современного дизайн-проектирования становится деконструкция. Этот метод был предложен еще в начале 1980-х гг. японскими дизайнерами Исороку Ямамото и Рея Кавакубо, а позднее развит в дизайне одежды Дрис ван Нотеном и Анн Демельмейстер. Черты метода деконструкции можно проследить и в творчестве других дизайнеров, сам же термин заимствован из философии постмодернизма. Сущность его – в разрушении устоявшихся предметных связей, что влечет за собой возникновение новых ассоциаций, а следовательно, и новых смыслов. Таким образом, проектирование в этом русле ставит во главу угла игру с фрагментами, объединение несоединимого для создания образного парадокса.

Одним из наиболее интересных мастеров деконструкции с уверенностью можно назвать итальянского дизайнера Мейсона Мартина Марджелу, который весь свой бренд фактически посвятил данной теме. Перешивая готовые вещи, он выворачивает наизнанку пиджаки, шьет маленькое черное платье из мужских галстуков, юбки – из брюк, а брюки создает, используя для этого рубашки, джемпер из нескольких пар носков и т. д. В отечественном дизайне одежды мы не наблюдаем столь явного интереса к деконструкции. Но всё же новые веяния оказывают на него свое влияние. В этом смысле выделяется творчество Людмилы Тараканової, которая не боится создавать одежду, откровенно шокирующую консервативную публику. Делая акцент на мужской моде, дизайнер создает пальто в цветочек, мужские юбки, длинные балахоны, имитирующие платья, предлагая представителям сильного пола таким непривычным способом подчеркнуть свою брутальность[2].

Иначе говоря, не являясь чем-то абсолютно новаторским, метод деконструкции сегодня поднят на новый уровень. Знакомство с ним студентов помогает им освоить новые творческие подходы к проектированию одежды.

Этапы преобразования проектной задачи в процессе обучения дизайну

В процессе обучения будущего дизайнера новейшим методам проектирования одежды важно опираться на современную дизайнерскую практику и строить учебный процесс в соответствии с реалиями времени. Необходимо найти гармоничное сочетание традиционных эмпирических приемов с нетрадиционными в русле системного подхода. В этом контексте необходимо прежде всего разбудить и развить творческое воображение студента одновременно с формированием у него навыков проектного подхода к созданию вещи.

Методика преподавания учебной дисциплины предполагает комплексную цель обучения, которая, в свою очередь, объединяет образовательный, развивающий, воспитывающий, практический компоненты. Кроме того, в любой методике присутствуют такие составляющие, как принципы, содержание, средства, формы, а также собственно методы обучения. В свою очередь, методы обучения подразде-

[2]Творческие и независимые. Топ-10 белорусских женщин – дизайнеров одежды [Электронный ресурс]. URL: https://people.onliner.by/2020/03/06/top-10-dizainerov (дата обращения: 05.06.2020).

ляют на общие и частные. Под термином «методы обучения» следует понимать интерактивный процесс взаимодействия преподавателя и студента, в ходе которого ставятся определенные учебные задачи и осуществляется поиск средств их решения.

Составной частью любого метода обучения является прием. Но важно отметить, что в одних случаях способ решения учебной задачи может выполнять роль метода, в других – выступает в качестве приема обучения. Например, при освоении пропедевтических дисциплин (композиция, колористика, архитектоника объемных форм и др.) лекционное занятие (лекция-конференция, лекция-визуализация, бинарная лекция и т. д.) представляет собой самостоятельный метод освоения материала. На практических же занятиях, когда педагог, например, объясняет студенту индивидуально его ошибки в разработке эскизного ряда, разъясняет специфику графического или цветового решения, беседа (при повторении позиций лекционного материала) является приемом обучения.

Методика обучения реализуется в ходе учебных курсов, которые всегда соответствуют требованиям стандарта специальности и регламентированы учебными программами.

При обучении дизайн-проектированию целесообразно опираться на развитие профессиональных умений и навыков через систему последовательных учебных заданий, в рамках выполнения которых реализуются те или иные методы. Так, в дизайне одежды выделяют классические методы проектирования – аналогии, ассоциации, неологии, эвристическое комбинирование, антропотехника и др. Вместе с тем, принимая во внимание описанные современные подходы к созданию одежды, важно сделать упор на использование методов, позволяющих находить новые, популярные сегодня, неожиданные, парадоксальные решения. В числе таких методов инверсия, эмпатия, метод мозговой атаки, дельфийский метод. Опираясь на них, целесообразно на отдельных этапах преобразовывать основную проектную задачу в более легкую и доступную для поиска соответствующего решения. Например, разработка эскизного ряда моделей модного костюма является комплексной задачей. Ее решение требует многоступенчатого и поэтапного поиска. Поэтому можно разделить эту задачу на отдельные сегменты: придумывание имидж-типа, т. е. персонажа, для которого создается модель; разработка вариантов головных уборов, обуви, аксессуаров, прически – и только затем переход к поиску обобщенного образа.

В качестве метода, отражающего современные подходы к проектированию модной одежды на основе приемов эстетического эклектизма, выделим комбинаторику. Суть его в проектировании костюма с использованием вариаций, создаваемых из типизированных элементов. Эскизный поиск может при этом строиться на комбинировании модулей, из которых конструируется целостная форма.

Методика обучения проектированию одежды путем освоения комбинаторного подхода базируется на вариативном сочетании различных форм и их элементов. Основными приемами такого комбинирования являются переворот, перестановка элементов и их последовательная перегруппировка, сочетание группирования элементов с приемом «врезки», а также ритмизация элементов, основанная на сопоставлении сложных метрических и динамических ритмических рядов.

Еще один вариант комбинаторного подхода может базироваться на вариативном объединении деталей внутри одной конструктивной основы. Так, студенту дается задание разработать коллекцию моделей одежды с использованием конструктивного модуля как части типовой конструкции. Этот подход позволяет достигать разнообразия при трансформации простой формы в сложную.

Приемы комбинаторики могут использоваться на разных уровнях проектирования. Например, перед студентом может быть поставлена задача создания принта для ткани на основе сочетания в одном изображении простых геометрических форм. Вспомним эксперименты 1920-х гг. по созданию конструктивистских тканей, положившие начало комбинаторному методу проектирования одежды. В качестве более сложной задачи можно предложить студенту разработать в системах «комплект» и «коллекция» сочетание различных вариантов декора на основе одной базовой модели. Усложненным заданием будет разработка вариантов трансформации одежды и аксессуаров в процессе ее использования: создание модели сумки-трансформера или изменение длины юбки с помощью кулисок; возможны варианты разработки трансформирующихся деталей, когда концы воротника драпируются, оттеняя шею, и др.

Обучение методу деконструкции в дизайне основывается на свободном манипулировании формой и посадкой различных предметов одежды, смешении существующих и новых форм костюма, трансформации утилитарных функций одежды. Понятие «деконструкция» было введено в оборот французским философом и теоретиком литературы Жаком Деррида, создателем концепции деконструкции и одним из самых влиятельных философов XX в. В своих работах Деррида затрагивал широкий круг вопросов, в том числе касающихся проблематики языка, литературы, эстетики и др. Под деконструкцией философ понимал постоянное смешение языков и стилей, в результате которого происходит возникновение новых ярких образов.

Сегодня метод деконструкции получил широкое применение в различных сферах творческой деятельности, в том числе и в дизайне одежды. Эстетика деконструкции при обучении будущих дизайнеров одежды предполагает не только разрушение привычных конструкций или внедрение методов пло-

ского кроя, но и нарушение традиционных методов технологической обработки, например вывод швов наружу, намеренная деформация изделий: «Вместе с эстетикой деконструктивисты привнесли в дизайн и новый декоративный язык: дыры, разрывы, потертости, прорехи, умышленный брак и искусственную деформацию материала в изделии. Он как нельзя лучше отражает эстетику неправильности и несовершенства» [6, с. 126].

Обучение с помощью данного метода позволяет расширить в сознании студента концепцию одежды как явления материальной культуры, открывает пути новых образных и конструктивных решений и тем самым активизирует экспериментальную составляющую творчества. Акцент делается на креативном подходе к проектированию, в рамках которого перед студентом ставится цель выхода за рамки привычных представлений. Поэтому задания должны строиться не на разрушении формы, как это предполагал деконструктивизм на рубеже XX–XXI вв., а на таком ключевом понятии, как «гибрид форм». Именно этот подход подразумевает более сложные преобразования эстетики одежды. В таком случае при построении курса дизайн-проектирования на основе метода деконструкции можно разделить обучение на несколько модулей. В первом – аналитическом – преподаватель предлагает студентам теоретический анализ метода деконструкции с характерными примерами из мировой практики, показывая эволюцию и современную концепцию метода. В рамках данного модуля разъясняется специфика метода, дается классификация приемов, разбираются конкретные коллекции известных мастеров.

Практический модуль может включать два блока. Первый предполагает полное или частичное копирование уже созданных в культурном пространстве дизайнерских решений в форме макетов изделий в масштабе. Второй блок содержит серию заданий по разработке авторского проекта изделия или коллекции с использованием приемов деконструкции и последующим выполнением изделий в материале. Прием может быть задан преподавателем или выбираться студентом. В любом случае важно четко определить именно тот прием деконструкции, к которому студент будет обращаться в ходе работы. Этот блок заданий предполагает разработку концепции с формированием портфолио проекта, создание которого включает обзор аналогового ряда, поисковый эскизный ряд, выполнение вариантов изделий уменьшенного масштаба в макетном материале. Финальным этапом цикла является презентация студентом своего проекта в виде публичной защиты его перед комиссией, а затем обсуждение в широком кругу с целью выявить направления дальнейшей работы над темой.

Заключение

Описанная в статье методика апробируется на кафедре дизайна моды факультета социокультурных коммуникаций БГУ. В ходе последовательного прохождения всех этапов дизайн-проектирования преподаватель тщательно прорабатывает каждый модуль, совершенствуя его структуру, уточняя терминологию, побуждая студента к поиску новых принципов формообразования. Таким образом, на основе анализа практической работы конкретизируются задачи, выясняются проблемные участки, вырабатывается алгоритм действий. Благодаря системному подходу в процессе последовательного внедрения указанной методики преподавания появляется возможность соотнести цель, выраженную в учебно-программной документации, и полученный (или предполагаемый) результат.

В нашей республике сфера дизайн-образования достаточно молода. Основные подходы к обучению будущих дизайнеров, сформированные во второй половине XX в., развиваются сегодня на основе тесной связи с художественным образованием. Кроме того, дизайн-образование – это образование практико-ориентированное, оно должно базироваться на сотрудничестве студента и дизайнера-профессионала. Тесная связь содержания обучения с проектной практикой обусловливает вовлечение в образовательный процесс практикующих дизайнеров.

Библиографические ссылки

1. Ермилова ДЮ. Актуальные методы проектирования в дизайне костюма в контексте культуры постмодерна. *Сервис plus.* 2016;10(4):45–56. DOI: 10.22412/1993-7768-10-4-6.

2. Торебаев БП, Мырхалыков ЖУ, Калдыбаев РТ, Ботабаев НЕ, Алимова ХА, Калдыбаева ГЮ и др. Модный и эклектичный стиль в дизайне одежды. *Технология текстильной промышленности*. 2017;6:226–231.

3. Холопов ЮН. Полистилистика. В: Кравец СЛ, редактор. *Большая российская энциклопедия. Том 26.* Москва: Большая российская энциклопедия; 2014. 776 с.

4. Шнитке АГ. Полистилистические тенденции в современной музыке. В: *Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Международный музыкальный конгресс*; *6–9 октября 1971 г.*; *Москва, Россия*. Москва: Советский композитор; 1973. с. 76–81.

5. Жердев ЕВ. *Художественное осмысление объекта дизайна.* Москва: Аутопан; 1993. 132 с.
6. Свинцова ЕВ. Перспективные методы проектирования костюма. *Сервис в России и за рубежом.* 2014;8(1):123–128.

References

1. Ermilova DYu. Relevant methods in costume design in the context of the culture of postmodern. *Service plus.* 2016;10(4):45–56. Russian. DOI: 10.22412/1993–7768-10-4-6.
2. Torebaev BP, Myrkhalykov ZhU, Kaldybaev RT, Botabaev NE, Alimova KhA, Kaldybaeva GYu, etc. Fashionable and eclectic style in the design of textile and clothing. *Tekhnologiya tekstil'noi promyshlennosti.* 2017;6:226–231. Russian.
3. Kholopov YuN. [Polystylistics]. In: Kravets SL, editor. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya. Tom 26* [Great Russian encyclopedia. Volume 26.]. Moscow: Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya; 2014. 776 p. Russian.
4. Schnittke AG. [Polystylistic tendencies in modern music]. In: *Muzykal'nye kul'tury narodov. Traditsii i sovremennost'. Mezhdunarodnyi muzykal'nyi kongress; 6–9 oktyabrya 1971 g.; Moskva, Rossiya* [Musical cultures of peoples. Traditions and Contemporaneity. Moscow International Music Congress; 1971 October 6–9; Moscow, Russia]. Moscow: Sovetskii kompozitor; 1973. p. 76–81. Russian.
5. Zherdev EV. *Khudozhestvennoe osmyslenie ob'ekta dizaina* [Artistic comprehension of the design object]. Moscow: Autopan; 1993. 132 p. Russian.
6. Svintsova EV. High-potential methods of garment design. *Services in Russia and Abroad.* 2014;8(1):123–128. Russian.

Статья поступила в редколлегию 02.07.2020.
Received by editorial board 02.07.2020.

УДК 7.036

ГИПЕРРЕАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Г. П. АДАМЕЙКО-ПЕРШЕНКОВА[1)]

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

Гиперреальность в искусстве постмодернизма интерпретируется как гипертекстовая (многослойная) художественная реальность, требующая смысловой расшифровки. Семиотическая перенасыщенность и смысловая подвижность художественного языка, использование стохастических приемов, тиражирования и серийности, применение складчатых структур приводят к замене образной системы в искусстве постмодернизма на симулятивную. Гиперреальность многообразна, охватывает различные стилевые направления, что ведет к актуализации гносеологического аспекта стиля. В плане выразительных особенностей художественные направления и течения в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке постмодернизма можно представить как панораму различного рода «реальностей». Возникающие в гиперреальности пространственно-временные взаимоотношения выполняют формообразующую роль и становятся основой постмодернистского художественного мироощущения.

Ключевые слова: гиперреальность; постмодернизм; симулякр; трансгрессия; виртуальная реальность; художественное познание мира.

HYPERREALITY AS A WAY OF ARTISTIC WORLD-PERCEIVING IN THE POSTMODERNISM ART

G. P. ADAMEIKO-PERSHENKOVA[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Hyperreality in the art of postmodernism is interpreted as hypertextual (multilayer) artistic reality, that requires meaningful decoding. The semiotic oversaturation and semantic movability of the artistic language, using of stochastic techniques, replication and serialization, using of folded structures – leads to replacement of the figurative system in the art of postmodernism with simulated one. Hyperreality is diverse and encompasses a wide variety of styles, that leads to the actualization of the epistemological aspect of style. In its own expressive features of artistic trends and trends in the visual arts, architecture and music of postmodernism can be represented as a panorama of various kinds of «realities». The spatio-temporal relationships arising in hyperreality plays a shape-forming role and becomes the basis of the postmodern artistic worldview.

Keywords: hyperreality; postmodernism; simulacrum; transgression; virtual reality; artistic knowledge of the world.

Образец цитирования:
Адамейко-Першенкова ГП. Гиперреальность как способ художественного мироощущения в искусстве постмодернизма. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:71–77.

For citation:
Adameiko-Pershenkova GP. Hyperreality as a way of artistic world-perceiving in the postmodernism art. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:71–77. Russian.

Автор:
Галина Петровна Адамейко-Першенкова – старший преподаватель кафедры искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Galina P. Adameiko-Pershenkova, senior lecturer at the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications.
adameikopershenkova@bsu.by

CC BY NC

Введение

Специфическая модель видения художественной реальности в искусстве постмодернизма обусловлена постклассическим мышлением второй половины XX в. и находится в фокусе внимания исследователей архитектуры и изобразительного искусства (Ч. Дженкс, П. Эйзенман, К. Милле, Д. Хокни), композиторов и музыковедов (П. Булез, К. Штокхаузен, Ж. Гризе), а также других ученых-искусствоведов. Одна из серьезных проблем современного искусствоведения – отождествление самых разных явлений с постмодернизмом. Сам термин «постмодернизм» является многозначным и интерпретируется по-разному, вплоть до постановки вопроса об актуальности данного термина как такового. Важно отметить также, что в различных областях гуманитарного знания, для которых история искусства выступает в качестве сферы изучения, нет единого подхода как к трактовке самого термина, так и к определению границ распространения постмодернизма. В данной статье искусство постмодернизма рассматривается на основе широкого понимания соответствующего феномена как культурного явления второй половины XX в., определенного типа сознания современного человека, в том числе художника.

Выявление основ формирования художественной реальности в искусстве второй половины XX в. попрежнему актуально, так как тесно связано с пристальным интересом к организации художественного пространства и времени в искусстве второй половины XX – начала XXI в. на базе нелинейных концепций времени и пространства и многомерных представлений о реальности в целом. Художественное мироощущение в искусстве постмодернизма формируется на основе авторских концептов (образов) реальности с использованием специфических средств выразительности и формообразования, которые создают архитектонику произведений с особыми нелинейными пространственно-временными измерениями. В художественном языке постмодернизма доминируют нехарактерные для классического искусства приемы: интертекст, ризома, след, складка, *differance*, требующие (в той или иной степени) семиотической расшифровки художественного текста и тесно связанные с эффектом симуляции, порождающей гиперреальность как самодостаточную (не имеющую истока) реальность в искусстве. Гиперреальность как фундаментальная основа художественного мироощущения в искусстве постмодернизма неоднородна, многомерна и распадается на ряд форм (образов) реальности, выявление которых является целью данной статьи.

Основная часть

Представления об искусстве как отражении действительности (не только в контексте классической теории мимесиса, но и в плане постижения смысла, архитектоники физической реальности) связаны с традиционным понятием художественного образа как способа бытия произведения искусства. Однако ввиду формирования в искусстве постмодернизма лишенной подлинника самодостаточной гиперреальности понятие художественного образа трансформируется и теоретически пересматривается и в современном искусствоведении. На смену художественному образу – универсальной категории искусства приходит понятие «симулякр», определяемое как отказ от репрезентации художественного образа. В тотально семиотизированной гиперреальности постмодернизма образ-симулякр не онтологичен и не соотносится с отражением метафизических или эстетических взаимосвязей действительности, а осуществляется как процесс конструирования художественной реальности.

Симулякры бесконечно умножают образы, создавая «неоформленный необоснованный хаос, у которого нет иного “закона”, кроме собственного повторения, своего воспроизведения в расходящемся и смещающемся развитии», – пишет Ж. Делез [1, с. 93]. Симулякр возникает как оптический «эффект» глубокой игры различия и повторения, которая, одновременно, является его непосредственной составляющей: «Симулякр – это система, в которой различное соотносится с различным посредством самого различия» [1, с. 334].

Образная составляющая симулякра подлежит интерпретации, семиотической расшифровке. Семиотическая же избыточность художественного языка в искусстве постмодернизма становится причиной формирования гиперреальности. Перенасыщение художественных произведений постмодернизма семиотическими знаками происходит из-за использования:

- интертекстуальных отсылок, аллюзий, цитат (в музыкальной полистилистике, в «эклектике» постмодернистской архитектуры, в таких художественных направлениях, как гиперманьеризм (анахронизм), трансавангард, неоэкспрессионизм и др.);
- стохастических приемов формообразования в различных видах искусства (алеаторика);
- складчатых структур (нелинейная архитектура, сонорика);
- приема дробления художественной реальности на семиотические единицы в целях деконструкции (архитектурный деконструктивизм);
- серийности и тиражирования, многозначность которых связана с самопорождением уникальных инвариантных повторений (сериализм, репетитивная техники в музыке, поп-арт, идея бесконечного комбинирования «пластических единиц» В. Вазарели в оп-арте);

• симулятивного фотокопирования/клонирования в изобразительном гиперреализме (фотореализме), создающего психологический вакуум вокруг реальности.

Гиперреальность, как пространство знаковой игры, открыта и по отношению к образности, тематике и приемам реалистичного искусства. Возвращение к «реальности» в эпоху бесстилья, стилистической множественности лишь одна из ссылок на историю европейской культуры. В центре внимания повествовательного направления в живописи (нарративизма), оперирующего приемами реализма, – соотношение морали и искусства. Используя в своем творчестве некоторые приемы натуралистического и реалистического искусства, такие художники, как Э. Лэсли, Ж. Бил, Д. Хокни, Р. Китай, Т. Копши, дистанцируются от реализма как творческого метода. Основные темы, которые волнуют художников-нарративистов, – война, насилие, жизнь мегаполиса, экзистенциальные тайны человека – трактуются символически и сверхобъективно.

Реалистическая тематика в искусстве постмодернизма присутствует как живой отклик на социальные события, причем не только в социально ангажированном искусстве, но и в произведениях, наполненных экзистенциальным напряжением. В качестве примеров приведем две эмоционально схожие музыкальные композиции, созданные в различных техниках и разделенные во времени сорокалетним промежутком. «Плач памяти жертв Хиросимы» (1960) польского композитора К. Пендерецкого передает состояние огненного хаоса и ощущение крайнего ужаса перед катастрофой атомной бомбардировки. Данное произведение было создано в период становления постмодернизма, когда знаковая тотальность еще только вступала в пространство гиперреальности. Музыкальная композиция «О переселении душ» («On the Transmigration of Souls») американца Дж. Адамса создана по заказу Нью-Йоркской филармонии и исполнена в первую годовщину теракта 11 сентября 2001 г. В композиционную ткань произведения «О переселении душ», которую автор определил как «пространство памяти», вошли имена погибших и те записочки, которые вывешивались разыскивающими их родными и близкими вокруг развалин. Современный философ и культуролог М. Эпштейн пишет, что Дж. Адамс вдохновился на создание своей потрясающей музыки, когда увидел кинокадры горящих небоскребов, из которых вываливаются миллионы бумаг, белой метелью застилают небо документы, факсы, графики, циркуляры, письма, записочки, вся эта бумажная мишура жизни, которая медленно парит и опускается на землю, в то время как души их владельцев уходят в небо. Произведение представляет собой пространство, где нет людей – есть только оставленные ими бумаги. В основе композиции вторичные знаки – тексты, созданные жертвами террора, сопровождающие их утрату и почти безнадежный поиск. Однако вторичные знаки в этом произведении, по замечанию М. Эпштейна, ведут к глубокому потрясению основы, создаваемой ими гиперреальности: знаки, взрывающие знаковость.

Подчеркнутая связь искусства постмодернизма с реальностью обеспечивается также посредством трансформации окружающей действительности за счет художественного вмешательства. Так, французские художники И. Клен, Ж. Тенгли, Ф. Ренсом и др., провозгласив новые подходы в восприятии действительности, предложили рассматривать мир как картину, фундаментальное произведение, обладающее универсальным значением и создающее новую социологическую реальность вследствие деятельности людей и их общения.

Поглощение реального пространства мнимой гиперреальностью ярко проявляется в различного рода акциях «искусства действия» (в музыкальных и визуальных хеппенингах, перформансах) и, особенно, в искусстве ленд-арта. Так, американский скульптор Христо (Христо Явачев) использует в качестве непосредственных объектов творчества обширные природные пространства и культурные памятники, оборачивая их в ткани. Среди его работ «обернутые» острова во Флориде, мост Понт-Неф в Париже, Рейхстаг в Берлине, Великая Китайская стена и другие объекты. Такой творческий подход соответствует постмодернистскому преодолению непреодолимой границы (трансгрессии) между действительностью и искусством, когда все превращается в симулякр.

Новое радикальное приближение к реальному миру, особая глубина проявления гиперреальности в соотношении с физической действительностью обнаруживается в стилистике такого направления американского и европейского изобразительного искусства 1960–70-х гг., как гиперреализм. Другие названия этого направления – суперреализм, фотореализм, холодный реализм, радикальный реализм. Являясь формой фигуративного искусства, гиперреализм основывается на доскональной точности и детальности воспроизведения действительности, имитирующей фотографию. Несмотря на то что в произведениях гиперреализма сохраняются все особенности фотоизображения и используются механические приемы копирования (диапроекция, лессировка, аэрограф вместо кисти, эмульсионное покрытие и др.), приставка «гипер» вовсе не означает акцентирования иллюзионистических качеств образа: изображение остается «вторичным», в нем подчеркивается механистичность, устраняется из процесса создания человеческое присутствие, не допускается личное видение мира художником. Поэтому образный мир гиперреализма не подлинный, а симулятивный, он представляет собой дистан-

цированную от зрителя реальность, которая кажется неживой, холодной сверхреальностью. Образ реальности в произведениях гиперреализма отражен своей множественностью в стеклянных витринах магазинов, в полированных кузовах автомобилей, отшлифованном до блеска граните. Точно воспроизведенная игра этих отражений создает впечатление взаимопроникновения пространственных зон, запутанного соотношения планов, дезориентирует зрителя, порождая чувство ирреальности.

Как замечает немецкий философ и музыковед Т. Адорно, ввиду актуализации документальной манеры, утраты смыслообразующей субъективности в творчестве «реальности предоставлен свободный доступ». Однако «напряженные отношения (реальности – *Г. А.-П.*) с лишенным власти и силы субъектом, который она делает совершенно несоизмеримым с опытом, делают нереальной саму реальность. Излишек реальности – это гибель реальности; и, убивая субъект, она сама себя обрекает на смерть; в этом переходе и проявляется то художественное начало, которое наличествует в антиискусстве» [2, с. 49].

Ж. Бодрийяр, сравнивая гиперреальность с предшествовавшим сюрреализмом, отмечает: «Сюрреализм был все еще солидарен с реализмом, критикуя его и порывая с ним, но и дублируя его в сфере воображаемого, гиперреальность представляет собой гораздо более высокую стадию, поскольку в ней стирается уже и само противоречие реального и воображаемого. Нереальность здесь – уже не нереальность сновидения или фантазма, чего-то до- или сверхреального; это нереальность галлюцинаторного самоподобия реальности» [3, с. 149].

Однако сюрреальность (не в историческом понимании сюрреализма как направления в искусстве 1920–30-х гг., а как концепция инореальности, иррациональной образности внутри симулятивной гиперреальности постмодернизма) можно обнаружить в живописи метафизической направленности (венская школа фантастического реализма, неосюрреализм, поп-арт), некоторых абстрактных течениях, основанных на интуитивных принципах «автоматического письма» (абстрактный экспрессионизм, постживописная абстракция, живопись действия). В творчестве швейцарского художника Х.-Р. Гигера сюрреалистическая стилистика приобретает окраску кибернетических кошмаров. Его работы: «Ли I» (1974), «Биомеханический пейзаж» (1976), «Некроном Ша» (1976), «Отражение в зеркале» (1977), «Дебби II, III» (1981) и др. – выполнены акриловыми красками с помощью аэрографа, что способствует созданию впечатления максимальной реалистичности зловещих образов. Многие «биомеханические» конструкции Х.-Р. Гигера, созданные им скульптурные образы обитателей иных миров и темных закоулков человеческой психики использованы в съемках кинофильмов «Чужой» (1979), «Полтергейст 2: другая сторона» (1986), «Чужой 3» (1992) и др.

Имплицитно, по оценке белорусского музыковеда Т. Мдивани, сюрреализм обнаруживается в музыке. В ряду произведений, соответствующих образной системе и стилистике сюрреализма, можно назвать «Транс» К. Штокхаузена, «Складку за складкой» П. Булеза, «Метаболу» А. Дютийе. Кроме того, генетическую связь с сюрреализмом имеет психоделическое искусство, в частности психоделический рок, транс-музыка и некоторые другие направления, использующие широкий арсенал средств музыкальной выразительности и визуальные эффекты с использованием света, дыма, видеоинсталляций для имитации действия галлюциногенов.

В архитектуре моделирование с помощью морфинга гибких, текучих, биоморфных архитектурных оболочек воссоздает характерное для сюрреализма состояние неопределенности, нестабильности формы, спонтанности видений (концепция «жидкого» пространства Дж. Кипниса, концепция «формы-движения» Г. Линна, техника «поля» С. Алена). Стилистика сюрреализма проявляется в проектировании фантастической архитектуры и утопических городов, например: проект города-моста И. Фридмана; проекты П.-Ж. Грийо – город-лист «Аквила», город-лагуна «Посейдон», город на сваях «Эгея»; градостроительные проекты и парящие конструкции группы «Аркигрэм»; психоделический объект «Расширитель сознания ПСИ-АРХ» группы «Хаус-Руккер» (выставка 1967 г. «Дизайн 2000 года»). Черты инореальности прослеживаются в некоторых постройках Р. Кулхааса: так, в Национальном театре танца в Гааге (1984–1987) на основе эстетики сюрреализма и принципов антигравитационной архитектуры И. Леонидова создан эффект парения массивной формы в «напряженном пространстве».

Инореальность постмодернистских произведений вариативна и не ограничивается использованием стилистики сюрреализма. Инореальные образы включены в семиотические игры и неотделимы от процесса формирования в искусстве постмодернизма гиперреальности, которая полностью соответствует современным представлениям о мире как о нелинейной системе: она многомерна и вбирает разнонаправленные векторы конструирования художественного хронотопа.

Космическая «реальность» – один из векторов художественной трансгрессии в область инореальности, включающий комплекс средств выразительности, направленный на воссоздание космической безграничности, а также стилизация технологической тематики, ассоциирующейся с освоением космоса: хай-тек – символическое отражение века высоких технологий; космический стиль в дизайне с активным использованием отражающих поверхностей, серебристого и белого цветов, футуристических мотивов;

космическая тематика в живописи и компьютерной графике. В музыке разрабатывается особый язык, способный отразить бездонность, разреженность и завлекающую таинственность Вселенной («Космогония» К. Пендерецкого, «Спиральная галактика» Дж. Крамба из фортепианного цикла «Makrokosmos I», «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве» Э. Денисова из цикла «Три пьесы для клавесина и ударных», «В созвездии Гончих Псов» В. Екимовского и др.); специфическое проникновение в космическую «реальность» происходит при медитативной концентрации в репетитивной технике.

Инореальность в постмодернистском искусстве также связана со сферой трансцендентных устремлений, активизацией интереса к мистике, восточному мировоззрению и мифологии – данное разветвление гиперреальности можно определить как трансреальность (трансцендентная реальность). Так, в музыке второй половины XX в., по оценке Т. Мдивани, «есть целый ряд явлений, которые указывают на усиление интереса к сфере подсознательного и надрационального, мистического, магического и т. д. – особенно в интуитивной, медитативной музыке» [4, с. 38]. Дж. Кейдж свои художественные открытия основывает на музыкальных и религиозных практиках Востока (Индии, Японии, Китая). Григорианский хорал, индийская, тибетская, китайская музыка оказывают влияние на творчество Ла Монте Янга, Т. Райли, Ф. Гласса. Швейцарский композитор Б. Багби в своем творчестве обращается к средневековому эпосу и скандинавской мифологии: «Беовульф» (1990), «Эдда» (2000).

В изобразительном искусстве глубокая связь с мистикой и мифологией прослеживается в произведениях художников немецкого неоэкспрессионизма. Например, огромное значение для становления мировоззрения и творческой концепции А. Кифера сыграло знакомство с открытиями М. Элиаде в области мифологии. Кроме того, Ансельм Кифер изучал германо-скандинавскую пространственную модель мира эддической мифологической системы, древнеисландский эпос, интересовался алхимией. В. Хан-Магомедова так описывает особенности художественного языка А. Кифера: «Сложная система письма позволяет ощутить особую связь времен. Подобно алхимику, художник экспериментирует с различными материалами и веществами, следя за их превращениями. <…> Кроме того, каждая картина у Ансельма приобретает особую символику, связанную не только со свойствами материалов, но и с умением мастера ассоциировать их с национальными особенностями, судьбой и историей Германии, характером ее древних мифов» [5, с. 171].

Медитативные черты трансреальности присутствуют в творчестве американского абстрактного экспрессиониста М. Ротко: «Его однотонные полотна с как бы вибрирующими тоновыми отношениями (особенно по краям картин) активно втягивают зрителя внутрь какого-то многомерного пространства, активно способствуют достижению состояния медитативного погружения» [6, с. 295].

Наиболее последовательно специфика гиперреальности проявляется в виртуальной реальности как наиболее ярком акте трансгрессии действительности, дающем новый художественный и пространственно-временной опыт с новой формой коммуникации – интерактивностью и погружением зрителя в художественный объект, предопределяя возможность его трансформации. По оценке Н. Маньковской, виртуальный артефакт – «автономизированный симулякр… не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем» [7, с. 311–312].

В 1990-х гг. получила распространение виртуальная архитектура. Произведением искусства стали считаться виртуальные инсталляции, особые виртуальные среды пещерного типа, криволинейные поверхности и объемы, представляющие собой целые «здания». И. Добрицына отмечает, что теоретической проблемой в течение всего XX в. оставалась возможность соединения категорий архитектурного пространства и категории времени: «Чтобы выйти за пределы евклидовой геометрии, архитектор виртуальной реальности должен обратиться к представлениям современной микрофизики и другим продвинуты наукам, найти способы работы со скрытыми мирами. Архитектурная концепция пространства, рождавшаяся в 90-е годы, вобрала в себя представления микромира и макромира, те свойства пространства, которые не наблюдаемы непосредственно…» [8, с. 277].

Впервые была продемонстрирована архитектурная инсталляция в интернете в рамках программы 4-й кибернетической конференции (*4CyberConf*), проходившей с 20 по 24 мая 1994 г. в Центре искусств «Банф» (Канада). Это была комната-пещера из серии «Танцы с виртуальным дервишем: миры в прогрессии» М. Новака. Другой известный архитектор виртуального пространства С. Перелла в своих проектах разрабатывает теорию гиперповерхности, которая, по его мнению, создает особую напряженность тройственного континуума – пространственного, временного и информационного. Гипероболочки С. Перллы – крупномасштабные информационные дисплеи с наложением электронных мультимедийных образов на поверхность дифференциальной геометрии. Архитектурные гипероболочки американского теоретика и экспериментатора Х. Лалвани строятся на основе многомерной геометрии: один из его проектов представляет собой двумерную проекцию, выведенную из пятимерного евклидова пространства.

В музыке сегодня можно моделировать практически любые звуковые характеристики, а затем осуществлять их морфинг в реальном времени. Современные технологии обработки звука позволяют

экспериментировать с сенсорными инструментами. Глава исследовательской группы при Лаборатории медиа MIT Тод Мачовер работает с *Exos Desterous Hand Master* – перчаткой, напоминающей руку киборга с алюминиевыми фалангами и проволочными нервами, которой он через компьютер посылает команды электронным инструментам [9, с. 105]. Многие экспериментаторы видят конечной целью развития подобного рода музыкальной практики создание техномистического гиперинструментального музыкального инструмента, описанного американским композитором, писателем и философом Дейн Радьяром в книге «Магия звука и искусство музыки». Такому гипотетическому инструменту Д. Радьяр дает название «Космофонон» и описывает его как поле энергетических сил. Играть на нем можно, дотрагиваясь до разноцветных кристаллов. Рождающаяся в результате этого музыка обволакивает музыканта и слушателя со всех сторон, что может привести к возникновению настоящей синестезии [9, с. 115].

В рамках визуального искусства ведутся эксперименты с движущимися скульптурами (роботами, технокуклами) или интерактивными мультимедиа, как правило управляемыми компьютером (например, «Робот К-456» видеоартовского художника Нам Джун Пайка, «Акробат» Мак-Мертри). Представитель киберпанковского боди-арта Стеларк (Стелиос Аркадиу) создает перформансы с механическими частями-заменителями человеческого тела: «Иногда его перформансы проходят среди скульптурных инсталляций из стеклянных труб, которые светятся плазменными разрядами, мерцают и вспыхивают в ответ на сигналы, посылаемые его телом. <…> Вспышки синхронизированы с сердцебиением и происходят точно в такт пульсу артиста. В сочетании с трепетом ресниц, мимикой и движениями его головы они создают в воздухе затейливые узоры» [9, с. 216]. В своих акциях Стеларк пытается достичь иллюзии достоверного существования биомеханического человека. Американский публицист М. Дери считает, что виртуальная реальность («киберделия» в его определении) «примиряет трансцендентальные порывы контркультуры 1960-х годов с “информоманией” 1990-х» [9, с. 30].

Заключение

Семиотическая перенасыщенность и смысловая подвижность художественного языка, использование стохастических приемов, тиражирования и серийности, применение складчатых структур приводят к замене образной системы в искусстве постмодернизма на симулятивную, которая указывает на разрыв связей означающего/означаемого в семиотической среде и принципиально не соотносится с базовой реальностью. Результатом тотальной семиотизации художественного языка в искусстве постмодернизма становится формирование гиперреальности, охватывающей художественную практику как единый коллективный гипертекст. Процесс формирования художественной гиперреальности в искусстве постмодернизма взаимосвязан с актом стилевой трансгрессии и ведет к актуализации гносеологического аспекта стиля как особого способа познания реальности и разрушения ее границ в гиперреальности. Художественные направления и течения в изобразительном искусстве, архитектуре и музыке постмодернизма можно представить как панораму различного рода «реальностей», в числе которых:

- гиперреальность как пространство знаковой игры и симуляции;
- поглощение реального пространства (в перформансах, акциях);
- сверхобъективная реальность с тематикой и приемами реалистичного искусства;
- инореальность: сюрреальность, психоделическая реальность, фантастическая реальность, трансцендентная реальность, космическая реальность;
- виртуальная реальность.

Библиографические ссылки

1. Делез Ж. *Различие и повторение*. Санкт-Петербург: Петрополис; 1998. 384 с.
2. Адорно Т. *Эстетическая теория*. Дранов АВ, переводчик. Москва: Республика; 2001. 527 с.
3. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет; 2000. 387 с.
4. Мдивани ТГ. *Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века*. Минск: Беларуская навука; 2003. 327 с.
5. Львова ЕП, Сарабьянов ДВ, Кабкова ЕП, Фомина НН, Хан-Магомедова ВД, Аверьянова ЕИ. *Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн*. Санкт-Петербург: Питер; 2007. 464 с.
6. Бычков ВВ, редактор. *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*. Москва: Российская политическая энциклопедия; 2003. 607 с.
7. Маньковская НБ. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя; 2000. 347 с.
8. Добрицына ИА. *От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки*. Москва: Прогресс-Традиция; 2004. 416 с.
9. Дери М. *Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков*. Парвенов Т, переводчик. Екатеринбург: Ультра. Культура; 2008. 478 с. Совместно с издательством «АСТ» (Москва).

References

1. Delez G. *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition]. Saint Petersburg: Petropolis; 1998. 384 p. Russian.
2. Adorno T. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Dranov AV, translator. Moscow: Respublika; 2001. 527 p. Russian.
3. Bodriiyar J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet; 2000. 387 p. Russian.
4. Mdivani TG. *Zapadnyi ratsionalizm v muzykal'nom myshlenii XX veka* [Western rationalism in musical thinking of the 20th century]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2003. 327 p. Russian.
5. Lvova EP, Sarabyanov DV, Kabkova EP, Fomina NN, Khan-Magomedova VD, Averyanova EI. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. XX vek. Izobrazitel'noe iskusstvo i dizain* [World art culture. 20th century. Fine art and design]. Saint Petersburg: Piter; 2007. 464 p. Russian.
6. Bychkov VV, editor. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of the nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the 20th century]. Moscow: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya; 2003. 607 p. Russian.
7. Mankovskaya NB. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. Saint Petersburg: Aleteiya; 2000. 347 p. Russian.
8. Dobritsyna IA. *Ot postmodernizma – k nelineinoi arkhitekture: arkhitektura v kontekste sovremennoi filosofii i nauki* [From postmodernism to non-linear architecture: architecture in the context of modern philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya; 2004. 416 p. Russian.
9. Dery M. *Skorost' ubeganiya: kiberkul'tura na rubezhe vekov* [Escape velocity: cyberculture at the turn of century]. Parvenov T, translator. Yekaterinburg: Ultra Culture; 2008. 478 p. Co-published by the «AST» (Moscow). Russian.

Статья поступила в редколлегию 01.06.2020.
Received by editorial board 01.06.2020.

УДК 008.009

ИССЛЕДОВАНИЯ ДИЗАЙНА КАК ФАКТОР СМЕНЫ СТАТУСА ДИЗАЙНА В КУЛЬТУРЕ

Н. Ю. ФРОЛОВА[1)]

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

Анализируются причины возникновения и автономизации изучения дизайна как дисциплины (*design studies*), которая активно разрабатывается в западноевропейской и американской науке. Основой формирования соответствующего дискурса послужили исследования по теории, методологии и истории дизайна, которые велись с конца XX в. Рассматриваются факторы, повлиявшие на формирование дисциплины и ее связи с другими дисциплинами, а также внутренняя структура и стратегия ее развития.

Ключевые слова: исследования дизайна; трансформация статуса дизайна в культуре; история дизайна; философия дизайна; теория дизайна; междисциплинарность.

DESIGN STUDIES AS A FACTOR OF CHANGING THE STATUS OF DESIGN IN CULTURE

N. U. FROLOVA[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

This research focuses on the reasons for the emergence and autonomy of the design studies discipline. The article deals with the factors that have influenced the formation of the discipline and its links with other disciplines. The research conducted the analysis of the features of the discipline, the internal structure and the strategy of its development.

Keywords: design studies; transformation of the status of design in culture; design history; design philosophy; design theory; interdisciplinarity.

Введение

В настоящее время дизайн демонстрирует новые возможности выхода за рамки «оформителя» пространства жизнедеятельности человека, претендуя на роль транслятора ценностных установок и кодов культуры. Его действительный культурный статус остается довольно неопределенным по причине тотальности и размытости границ феномена. Тотальный характер современного дизайна «выражается в бесконечно многообразной системе предметов и их комплексов, в преодолении традиционной оппозиции: духовно-предметного – технологичного; традиционного – инновационного; высокого искусства – “тотального зрелища”» [1, с. 35].

Образец цитирования:
Фролова НЮ. Исследования дизайна как фактор смены статуса дизайна в культуре. *Человек в социокультурном измерении.* 2020;2:78–84.

For citation:
Frolova NU. Design studies as a factor of changing the status of design in culture. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2020;2:78–84. Russian.

Автор:
Наталья Юрьевна Фролова – доцент кафедры коммуникативного дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Natallya U. Frolova, associate professor at the department of communication design, faculty of social and cultural communications.
frolovanu@bsu.by

В период своего становления дизайн находился в состоянии субординации с другими феноменами культуры, особенно по отношению к искусству. Несмотря на то что еще в 1845 г. английский государственный деятель сэр Г. Коул предложил понятие «промышленное искусство», которое обозначало «изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству» [2, с. 123], длительное время дизайн находился в периферийном положении по отношению к другим художественным и проектным практикам. Такое положение изменилось с середины 1970-х гг., когда дизайн стал играть важную роль в культурных трансформациях. К этому времени практический и теоретический опыт позволил дизайну не только укрепиться в пространстве культуры, но и начать претендовать на более важное значение в соответствующих процессах. Ситуация тотальности, всепроникающего характера дизайна разворачивается на фоне, когда «культура утрачивает жесткую дифференциацию своих феноменов на ортодоксальные и ценностно периферийные – культурная среда обретает характеристики аксиологической децентрированности и аструктурности» [3, с. 47]. И если мы отмечаем, что современная культурная среда находится в состоянии неуравновешенности, то можно предположить, что дизайн, находясь в пространстве децентрированности, может стать местом формирования нового этапа культурных изменений.

Одной из важных черт, указывающих на смену статуса дизайна в культуре, становится автономизация исследования дизайна как дисциплины. Если еще в конце прошлого века исследования дизайна находились в пространстве междисциплинарных (*interdisciplinary studies*) или культурологических исследований (*culture studies*), то сегодня мы констатируем, что появилась новая, относительно автономная дисциплина – исследования дизайна (*design studies*).

Факторы формирования исследований дизайна как дисциплины

Оформлению исследования дизайна в особую дисциплину предшествовала плодотворная научно-теоретическая и практическая работа, связанная с дизайн-деятельностью. Уже с середины прошлого века в научных дискуссиях ставился вопрос о невозможности применения практического опыта для исследовательского анализа дизайна как феномена культуры. Выход исследований на новый качественный уровень был обеспечен рядом важных факторов.

Во-первых, с 1980-х гг. в мировом научном пространстве стали проходить форумы и конференции по проблемам дизайна. Утверждению дисциплины содействовал рост числа научных событий междисциплинарного характера, которые открыли новые направления для исследований. Важное значение приобрели международные форумы по проблемам дизайна, организованные видными научными сообществами: *Design Research Society* (*DRS*)[1], *Systemic Design Research Network* (*SDRN*)[2], а также конференции, посвященные различным аспектам дизайна[3].

Так, например, в 2001 г. крупнейший центр исследований в области дизайна – Политехнический университет Милана (Италия) – организовал масштабную конференцию под названием «Дизайн-ориентированные исследования», целью которой стало изучение природы, культуры и моделей исследований в области дизайна. На конференции были обнародованы некоторые результаты диссертационных исследований и обсуждалась стратегия последующих работ. Были поставлены вопросы о том, могут ли исследования основываться на практике или, по крайней мере, включать в себя практику проектирования; могут ли применяться в данных исследованиях общенаучные методологии или должны быть выработаны особые методы; могут ли специалисты других областей знаний входить в пространство дизайн-исследований и т. д. Во-вторых, укреплению и автономизации дисциплины способствовало увеличение количества научных публикаций по данной тематике. К началу XXI в. в англоязычной и немецкоязычной научной литературе были опубликованы работы по теории, методологии и истории дизайна[4], которые стали важным основанием для формирования исследования дизайна как научной дисциплины. Кроме того, увеличилось количество научных журналов, посвященных вопросам теории и практики дизайна. Если раньше подобные исследования можно было найти в научных журналах по

[1]Общество исследований дизайна.

[2]Научно-исследовательская сеть системного дизайна.

[3]Например, организация *International Conferences on Design History and Studies* (Международные конференции по истории и исследованиям дизайна), основанная в Барселоне в 1999 г., на протяжении почти двух десятилетий проводит конференции по всему миру.

[4]*Bürdek B. E.* Geschichte, Theorie und Praxis der Produkt-gestaltung. Basel : Birkhäuser – Verlag für Achitektur, 2005. 480 S. ; *Cross N.* A history of design methodology // Design methodology and relationships with science / ed. by M. J. de Vries, N. Cross. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1993. P. 15–27 ; *Krippendorff K*. The Semantic turn; a new foundation for design. Boca Raton ; London ; New York : Taylor&Francis : CRC Press, 2006. 349 p. ; *Schneider B*. Design – Eine Einfuhrung: Entwurf Im Sozialen, Kulturellen und Wirtschaftlichen Kontext: Verlag für Achitektur. Basel : Birkhäuser, 2013. 299 S.

вопросам культуры, искусства или техники, то в настоящее время издаются специализированные научные журналы:

• в США («Design Issues» (с 1984 г.), «Research in Engineering Design» (с 1989 г.), «Information Design Journal» (с 1979 г.) и пр.);

• Великобритании («Design Studies» (с 1979 г.), «Design History» (с 1984 г.), «Journal of Engineering Design» (с 1990 г.), «Journal of Design History» (с 1988 г.), «Design Science Journal» (с 2015 г.) и др.);

• других европейских странах («International Journal of Design Sciences & Technology» (с 2001 г.), «Swedish Design Research Journal» (с 2012 г.), «Artifact» (с 2007 г.), «Temes de Disseny» (с 1986 г.), «FORMarademisk» (с 2008 г.) и пр.);

• странах Южной Америки («Arcos» (с 1998 г.), «Estudos em design» (с 1994 г.) и др.).

Началом этих процессов стал 1979 г., когда вышел первый номер журнала «Design Studies» под редакцией С. Грегори. В одной из статей он писал: «У нас есть возможность! Впервые появился форум для письменного обмена идеями и знаниями о дизайне, который дает нам возможность работать, невзирая на национальные границы и, что, возможно, труднее всего преодолеть, невзирая на границы уже существующих дисциплин» (здесь и далее перевод наш. – *Н. Ф.*)[5] (цит. по: [4]).

В некотором смысле появление научных журналов по проблемам исследования дизайна стало фактором изменения статуса дизайна в научном пространстве.

В-третьих, в сфере высшего образования появились факультеты дизайна, на которых открылись магистерские и докторские программы. Сначала это произошло в западноевропейских странах и США: Институте дизайна при Технологическом институте (штат Иллинойс, США), Школе дизайна Карнеги-Меллона (штат Пенсильвания, США), Гарвардской высшей школе дизайна (штат Массачусетс, США), Школе дизайна Парсонса (штат Нью-Йорк, США), Университете Аалто (Эспоо, Финляндия), Чешском техническом университете (Прага, Чехия) и т. д. В последнее время география университетов, где защищаются докторские и магистерские диссертации по вопросам исследования дизайна, расширилась (это происходит, например, в Измирском университете технологий (Измир, Турция), Университете Лингнан (Гонконг, Китай)). Все это способствовало развитию научного осмысления дизайна и расширению исследовательского поля.

В-четвертых, в некоторых странах были организованы специальные научные институты и лаборатории: Институт дизайн-исследований[6] (Вена, Австрия), Центр дизайн-исследований[7] (Осло, Норвегия), Проектно-исследовательский институт при Королевском технологическом институте Мельбурна[8] (Мельбурн, Австралия), Институт экспериментального дизайна и медиакультуры при Академии искусств и дизайна[9] (Базель, Швейцария) и др.

Глобальный характер исследований в области дизайн-деятельности подтверждает и организованная в 1999 г. Международная конференция по истории и исследованиям дизайна (*International Conferences on Design History and Studies*). Эта научная площадка для дискуссий по вопросам дизайна, заявку на участие в которой может подать любой, собирает исследователей со всего мира, меняя свою локацию.

В-пятых, в последние десятилетие в рамках научных конференций произошло разделение исследования теории и практики дизайна, то есть дифференциация практической и теоретической деятельности и обоснование автономии каждой. В статье известного исследователя дизайна Н. Кросса мы обнаруживаем такое замечание: «Художники и дизайнеры могут проводить свои “эксперименты” и строить свои “гипотезы”, но у них нет основной исследовательской цели. Так что давайте не будем путать практику и исследования. Оба являются творческой деятельностью, но цели, методы и стандарты [теоретических] исследований не совпадают с практическими»[10] [4].

Подобное разделение способствовало теоретизации дисциплины и формированию определенного научного дискурса вне зависимости от влияния практической деятельности.

В-шестых, на формирование и развитие дизайн-исследований оказали существенное влияние процессы, происходящие в обществе и культуре: развитие технологий (*digital revolution*), возникновение дигитального капитализма, глобализация экономики, образовательных стандартов. Это привело к «пролиферации дизайна» [5], возникновению новых форм дизайна и переносу под воздействием вы-

[5]«We have the capability! For the first time a forum exists for the written exchange of ideas and knowledge about design which lets us work across national boundaries and, what are perhaps more difficult to traverse, the boundaries of prior disciplines».

[6]Institute of Design Research.

[7]Center for Design Research.

[8]Design Research Institute at Royal Melbourne Institute of Technology.

[9]Institute of Experimental Design and Media Culture at Academy of Art and Design.

[10]«Artists and designers may perform their “experiments” and construct their “hypotheses”, but they do not have this basic research goal. So let us not confuse practice and research. Both are creative activities, but the goals, methods and standards of research are not the same as those of practice».

зовов глобализации особенностей дизайнерского проектного мышления в другие сферы человеческой деятельности.

Все эти факторы сделали возможным формирование и развитие новой дисциплины – исследования дизайна, что произошло на фоне «третьей волны сциентизации дизайна» [6, с. 3]. Сам термин «исследования дизайна» был предложен В. Марголиным в 1995 г. как «“зонтичный термин” для обозначения предметной области, объединяющей различные исследования и связывающей друг с другом разные области изучения дизайна» [6, с. 14].

Особенности исследования дизайна как дисциплины

Исследовательское поле дисциплины представляется довольно обширным. Во-первых, это непосредственно дизайн-деятельность и все составляющие ее функционирования. Во-вторых, это факторы внешней среды, как влияющие на процессы деятельности, так и задающие проблемные ситуации. В-третьих, сюда относятся и исследования человека как потребителя продукта дизайн-деятельности и как проектанта (*human factors*). Кроме того, исследования дизайна «рассматривают, исследуют и проблематизируют статус дизайна в формировании прошлых и настоящих культурных и индивидуальных ценностей в свете того, как эти ценности формируют будущее» [6, с. 15].

Последние изыскания в этой области показывают, что исследования дизайна практически трансформировались в автономную методологию и не всегда включаются в практическую деятельность. Вот как об этом говорит Н. Кросс: «Большинство исследователей дизайна в течение долгого времени утверждают, что у дизайна есть своя сильная и соответствующая интеллектуальная культура, и что мы должны избегать переноса в наши исследования [методов] различных [интеллектуальных] культур/традиций, будь то наука или искусство. Это не значит, что мы полностью игнорируем эти другие культуры. Напротив, они имеют более глубокую историю научных исследований, чем в дизайне. Мы должны опираться на историю и традицию исследований, где это уместно, при построении нашей собственной интеллектуальной культуры, приемлемой и защищаемой в собственном исследовательском пространстве. Мы должны быть в состоянии продемонстрировать эти стандарты строгости и актуальности нашей интеллектуальной культуры»[11] [4]. Здесь надо вспомнить и высказывание Г. Саймона в его ставшей знаменитой книге «The Sciences of the Artificial»: «Правильное изучение человечества – это наука о дизайне, которая является не только профессиональным компонентом технического образования, но и основной дисциплиной для каждого либерально образованного человека»[12] [7, p. 138].

По мнению Н. Кросса, исследования дизайна должны быть основаны на следующих критериях:

- целеполагание (выявление проблемы, которую можно и нужно изучить);
- любознательность (стремление приобрести новые знания);
- информированность (быть основательным и осведомленным в изучаемой области);
- методичность (планировать и действовать в рамках установленной дисциплинарной структуры);
- коммуникативность (генерировать и распространять результаты исследований).

Эти критерии являются чертами хорошего исследования любой дисциплины, и, как писал Л. Б. Арчер, «их можно было бы применять в качестве критериев для исследований посредством дизайна, а также для исследований для дизайна и исследований в дизайне»[13] (цит. по: [4]).

В настоящее время исследования дизайна приобрели структурную оформленность и включают три направления: философию дизайна, методологию дизайна и историю дизайна.

Реалии современности значительно расширяют проблемное поле дизайна, включая в него «разработку *нематериальных артефактов*, таких как сервисы, идентификаторы, интерфейсы, мультиинтерфейсы, пользовательские системы, проекты и дискурсы» и обосновывая «четыре пересекающихся теории, позволяющие рассмотреть значение артефактов в их непосредственном использовании, в сфере коммуникации, в рамках их “жизненного цикла” и в сетевом взаимодействии» [8, с. 16]. Если открыть сборник научных статей последней международной конференции, организованной Обществом дизайн-исследований (DRS) в 2018 г. в Ирландии, то мы можем увидеть широкий разброс научных интересов и методов

[11] «Most researchers in the design world have been arguing for some time that design has its own strong and appropriate intellectual culture, and that we must avoid swamping our research with different cultures imported either from science or art. This does not mean that we completely ignore these other cultures. On the contrary, they have much stronger histories of enquiry, scholarship and research than we have in design. We need to draw upon those histories and traditions where appropriate, whilst building our own intellectual culture, acceptable and defensible in the world on its own terms. We have to be able to demonstrate that standards of rigor and relevance in our intellectual culture at least match those of the others».

[12] «The proper study of mankind is the science of design, not only as the professional component of a technical education but as a core discipline for every liberally educated person».

[13] «They could be applied as criteria for research through design, just as much as to research for design and research into design».

в вопросах изучения дизайна (например, философские методы в дизайн-исследованиях (*philosophical tools in design research*) и дизайн, исследования и феминизм(ы) (*design, research and feminism*), разработка социальных инноваций в культурном разнообразии и чувствительности (*designing social innovation in cultural diversity and sensitivity*) и инклюзивный дизайн (*inclusive design*), дизайн для изменения поведения (*design for behaviour change*) и здоровье и благополучие посредством дизайна (*health and wellbeing by design*)).

Такое широкое исследовательское поле требует выработки общей методологии и терминологии. В методологии исследования дизайна наметился сдвиг к концепции семиологии, которая подразумевает придание продуктам и системам эстетичного, содержательного и, что главное, гуманистического целеполагания. В этом контексте надо назвать наиболее значимого исследователя дизайна – К. Криппендорфа, профессора кибернетики, языка и культуры Школы коммуникации Анненберг Университета Пенсильвании (*Annenberg School for Communication at the University of Pennsylvania*).

Являясь выпускником Ульма[14], К. Криппендорф обратился к семантической теории дизайна. Его книга «The Semantic Turn: a New Foundation for Design» («Семантический поворот: новое основание дизайна») [9], вышедшая в 2006 г., явилась совершенно новым взглядом на феномен дизайна и его статус в культуре.

Семантический поворот К. Криппендорфа показывает изменение парадигмы дизайна: от исследования дизайна артефактов акцент смещается на проблемы функционирования и взаимодействия артефактов с потребителем. Семантический поворот предполагает, что опыт дизайнеров, ориентированных на человека, станет уникальным средством при разработке моделей взаимодействия человека с интерфейсами. Дизайн обладает способностью кодификации проверенных методов и может быть убедительным научным обоснованием создания так называемых нематериальных продуктов: сервисов, интерфейсов, пользовательских и навигационных систем и пр. Дизайн индустриальной эпохи опирался на физические свойства потребителя, а дизайн постиндустриальной эпохи – на интеллектуальные способности. Целью Криппендорфа является создание нового дискурса дизайна, когда важны не столько артефакты дизайна, сколько результаты воздействия артефактов на потребителя. Такой дискурс показывает переориентацию дизайнерских практик в человекоориентированный дизайн, когда «люди реагируют не на физические свойства вещей, не на их форму, структуру и функции, но на их индивидуальные и культурные значения» (цит. по: [10, с. 12]).

В настоящее время вопросами философии дизайна занимаются такие ученые, как Т. Ю. Быстрова, А. М. Мосоров, П. Гейл (*P. Galle*), П. Кроес (*P. Kroes*), Г. Парсонс (*G. Parsons*)[15] и др.

Важной чертой самоопределения исследований в области дизайна становится разработка истории дизайна. К началу XXI в. накопился достаточный багаж как исследовательской, так и практической работы, что дало возможность строить концепции исторического развития дизайн-деятельности. Это привело к формированию отдельной области исследования – истории дизайна. В высшей школе в процессе преподавания истории дизайна наметился сдвиг от ориентации на историю искусств, архитектуры и декоративно-прикладного искусства к социальной и экономической истории. Это способствовало обогащению дисциплинарного инструментария, формированию понятийного аппарата и укреплению профессиональной терминологии.

Постепенное усиление исследовательских позиций в вопросах изучения дизайна происходило по мере того, как в центре внимания стал оказываться анализ семантики культурных процессов. Исследователи пришли к мнению, что история дизайна – это всего лишь одна из частей сложного феномена дизайна: «Формирование исследований дизайна как единого исследовательского поля было связано с осознанием необходимости не только изучать и “рассказывать” историю дизайна, но и вести единый диалог о вопросах концепции и планирования продукта, формообразования, производства, распределения и использования в историческом и современном контексте», – пишет Х. С. Гафаров [6, с. 13].

Таким образом, можно сказать, что исследования дизайна представляются пространством, которое содержит компоненты одновременно и расширения, и фрагментации. В результате включения в это пространство других дисциплин и в некоторых случаях пограничного положения дизайна в нем это пространство вполне может считаться междисциплинарным. Кроме того, исследования дизайна используют процедуры и методы других дисциплин, их можно назвать «мультидисциплинарными» [6, с. 13].

[14]Ульмская школа дизайна (*Hochschule für Gestaltung Ulm*), Германия, 1953–1968 гг.

[15]*Быстрова Т. Ю.* Вещь, форма, стиль: введение в философию дизайна. М. ; Екатеринбург : Кабинет. ученый, 2017. 374 с. ; *Мосоров А. М., Мосорова Н. Н.* Теория дизайна: проблемы онтологического и методологического знания. Екатеринбург : Солярис, 2004. 412 с. ; *Galle P.* Philosophy of design: an editorial introduction // Design Studies. 2002. № 23(3). P. 211–218 ; *Kroes P.* Design methodology and the nature of technical artefacts // Design Studies. 2002. № 23(3). P. 287–302 ; *Parsons G*. The Philosophy of design. Cambridge : Polity, 2016. 192 p.

А так как эти исследования, особенно в последнее время, объединяются с другими дисциплинами, создавая новые дискурсивные структуры, мы можем говорить и о «трансдисциплинарном» (Х. С. Гафаров) [6, с. 13] характере пространства исследований дизайна.

Заключение

В результате третьей волны сциентизации дизайна и растущего влияния на различные сферы деятельности меняется его статус в системе культуры, что подтверждается появлением новой академической дисциплины исследования дизайна (*design studies*): «Ретроспективная реконструкция процесса автономизации этой дисциплины демонстрирует сложную историю постепенного отмежевания исследований дизайна от ряда родственных интеллектуальных конструкций, таких как методология дизайна, проектные исследования и история дизайна» [6, с. 22]. Консолидация дисциплины исследования дизайна представляется объединяющим процессом, который позволил установить «внутреннюю вертикальную стратификацию предметной сферы исследований и горизонтальную таксономию отдельных подсистем» [6, с. 22].

Дизайн, как практическая деятельность по переустройству мира, давно приобрел глобальный характер, поэтому исследования дизайна способны выявить его влияние на настоящее и будущее человечества. Вот почему так важно сегодня определить сущность этого феномена, место в системе наук, статус в пространстве культуры. Исследования дизайна не ограничиваются нормативными определениями того, каким должен быть дизайн: они, скорее, направлены на понимание и изучение возможностей дизайна как проектной деятельности по организации и оптимизации жизнедеятельности человека в новых реалиях трансформируемого мира. А развитие дальнейших исследований в области философии, методологии и истории дизайна позволит ему укрепить свои позиции в пространстве культуры.

Библиографические ссылки

1. Чижиков ВВ. Человек в мире тотального дизайна: коммуникативные символы потребления. *Вестник Московского университета культуры и искусств*. 2011;6:33–39.

2. Рунге ВФ. *История дизайна, науки и техники. Книга 1.* Москва: АрхитектураС; 2006. 368 с.

3. Можейко МА. Проблема диалога культурных традиций в условиях глобализации. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2007;2:41–54.

4. Cross N. Editing design studies – and how to improve the likelihood of your paper being published [Internet]. *Design Studies* 2019 [cited 2019 November 7];63:A1–A9. Available from: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142694X1930033X.

5. Гафаров ХС. Вызовы глобализации и пролиферация дизайна. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования. Материалы I Международной научно-практической конференции; 26–27 апреля 2017 г.; Минск, Беларусь.* Минск: Издательский центр БГУ; 2017. с. 13–24.

6. Гафаров ХС. Дисциплинарная структура современных западных исследований дизайна: Design Studies: проблемы стратификации и таксономии. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования. Материалы II Международной научно-практической конференции; 19–20 апреля 2018 г.; Минск, Беларусь.* Минск: Издательский центр БГУ; 2018. с. 3–23.

7. Simon HA. *The sciences of the artificial.* 3rd edition. Massachusetts: MIT Press; 1996. 248 p.

8. Гафаров ХС. «Семантический поворот» Клауса Криппендорфа: попытка герменевтического толкования цели работы. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования. Материалы III Международной научно-практической конференции; 18–19 апреля 2019 г.; Минск, Беларусь.* Минск: Издательский центр БГУ; 2019. с. 11–17.

9. Krippendorff K. *The semantic tur: a new foundation for design*. London: Taylor & Francis; 2006. 349 p. Co-published by the CRC Press.

10. Гафаров ХС. После Ульма: семантический подход в дизайне. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы гуманитарного образования. Материалы V Международной научно-практической конференции; 18–19 октября 2018 г.; Минск, Беларусь.* Минск: БГУ; 2018. с. 6–19.

References

1. Chizhikov VV. [Man in the world of total design: communicative symbols of consumption]. *Vestnik Moskovskogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2011;6:33–39. Russian.

2. Rynge VF. *Istoriya dizaina, nauki i tekhniki. Kniga 1* [History of design, science and technology. Book 1]. Moscow: ArkhitekturaC; 2006. 368 p. Russian.

3. Mojeiko MA. [The problem of dialogue of cultural traditions in the context of globalization]. *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*. 2007;2:41–54. Russian.

4. Cross N. Editing design studies – and how to improve the likelihood of your paper being published [Internet]. *Design Studies.* 2019 [cited 2019 November 7];63:A1–A9. Available from: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142694X1930033X.

5. Gafarov HS. [Challenges of globalization and proliferation of design]. In: Vorobyova OA, editor. *Aktual'nye problemy dizaina i dizain-obrazovaniya. Materialy I Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 26–27 aprelya 2017 g.; Minsk, Belarus'* [Actual problems of design and design education. Materials of the 1st International scientific and practical conference; 2017 April 26–27; Minsk, Belarus]. Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University; 2017. p. 13–24. Russian.

6. Gafarov HS. [Disciplinary structure of modern Western design studies. Design studies: problems of stratification and taxonomy]. In: Vorobyova OA, editor. *Aktual'nye problemy dizaina i dizain-obrazovaniya. Materialy II Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 19–20 aprelya 2018 g.; Minsk*, *Belarus'* [Actual problems of design and design education. Materials of the 2nd International scientific and practical conference; 2018 April 19–20; Minsk, Belarus]. Minsk: Publishing Center of Belarusian State University; 2018. p. 3–23. Russian.

7. Simon HA. *The sciences of the artificial.* 3rd edition. Massachusetts: MIT Press; 1996. 248 p.

8. Gafarov HS. [«Semantic turn» by Klaus Krippendorf: attempt to hermeneutical interpretation of the purpose of the work]. In: Vorobyova OA, editor. *Aktual'nye problemy dizaina i dizain-obrazovaniya. Materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 18–19 aprelya 2019 g.; Minsk*, *Belarus'* [Actual problems of design and design education. Materials of the 3rd International scientific and practical conference; 2018 April 18–19; Minsk, Belarus]. Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University; 2019. p. 11–17. Russian.

9. Krippendorff K. *The semantic turn: a new foundation for design*. London: Taylor & Francis; 2006. 349 p. Co-published by the CRC Press.

10. Gafarov HS. [After Ulm: semantic approach in design]. In: Vorobyova OA, editor. *Aktual'nye problemy gumanitarnogo obrazovaniya. Materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 18–19 oktyabrya 2018 g.; Minsk*, *Belarus'* [Actual problems of humanitarian education. Materials of the 5th International scientific and practical conference; 2018 October 18–19; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2018. p. 6–19. Russian.

Статья поступила в редколлегию 01.06.2020.
Received by editorial board 01.06.2020.

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

УДК 008(476)(091)(075.8)
Казакова І. В. **Гісторыя культуры краіны вывучаемай мовы** [Электронны рэсурс] : электрон. вучэб.-метад. комплекс для спец. 1-21 05 04 «Славянская філалогія» / І. В. Казакова ; БДУ. Электрон. тэкставыя дан. Мінск : БДУ, 2020. 65 с. Бібліягр.: с. 63–65. Рэжым доступу: https://elib.bsu.by/handle/123456789/246810. Загал. з экрана. Дэп. 29.07.2020, № 010329072020.

Электронны вучэбна-метадычны комплекс прызначаецца для студэнтаў спецыяльнасці 1-21 05 04 «Славянская філалогія». Ён змяшчае тэарэтычны матэрыял па асноўных раздзелах курса.

УДК 008(100)(091)(075.8)
Казакова И. В. **История и теория мировой культуры** [Электронный ресурс] : электрон. учеб.-метод. комплекс для спец.: 1-21 05 04 «Славянская филология», 1-21-05 06 «Романо-германская филология», 1-21 05 05 «Классическая филология» / И. В. Казакова ; БГУ. Электрон. текстовые дан. Минск : БГУ, 2020. 76 с. Библиогр.: с. 74–76. Режим доступа: https://elib.bsu.by/handle/123456789/246812. Загл. с экрана. Деп. 29.07.2020, № 010429072020.

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) по учебной дисциплине «История и теория мировой культуры» предназначен для студентов специальностей: 1-21 05 04 «Славянская филология», 1-21-05 06 «Романо-германская филология», 1-21 05 05 «Классическая филология». В ЭУМК содержатся теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

СОДЕРЖАНИЕ

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Симян Т. С. Семиотическое пространство центрального корпуса Ереванского государственного университета: интерьер и экстерьер 4
Швед І. А. Human – animal studies: сутнасць і тэндэнцыі развіцця..... 13
Поўх І. В. Чалавек у еўрапейскай фальклорнай рэчаіснасці XX ст.: ад фальклярыстыкі да антрапалогіі..... 21

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Шахназарян Н. М. Античные истоки теории «божественной тетрады» С. Т. Колриджа..... 28
Ламеко Н. В. Символика света и тьмы в сборнике рассказов «Дублинцы» Джеймса Джойса..... 34
Бутов И. С. Бытование нарративов об обновлении, мироточении икон и явлениях Богородицы на территории Беларуси..... 40
Яроцкая Ю. А. Институт проституции в японской культуре..... 52

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

Гафаров Х. С. Дизайн-мышление: предыстория и история становления 57
Атрахович Е. И. Проектирование в дизайне одежды: методика преподавания 63
Адамейко-Першенкова Г. П. Гиперреальность как способ художественного мироощущения в искусстве постмодернизма..... 71
Фролова Н. Ю. Исследования дизайна как фактор смены статуса дизайна в культуре..... 78

Аннотации депонированных в БГУ работ..... 85

CONTENTS

SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

Simyan T. S. Semiotic space of the central housing of Yerevan State University: interior and exterior 4
Shved I. A. Human – animal studies: the essence and trends of development 13
Powkh I. V. Man in European folk reality of the 20th century: from folklore studies to anthropology 21

WORLD AND NATIONAL CULTURE

Shakhnazaryan N. M. Ancient origins of S. T. Coleridge's «divine tetrad» 28
Lameka N. V. Symbolism of light and darkness in «Dubliners» by James Joyce..... 34
Butov I. S. Existence of narratives about renewal, myrrh-streaming of icons and appearences of the Virgin in Belarus 40
Yarotskaya Yu. A. Institute of prostitution in Japanese culture 52

CULTURAL INDUSTRIES

Gafarov H. S. Design thinking: background and the history of formation..... 57
Atrakhovich E. I. Engineering in clothing design: method of teaching..... 63
Adameiko-Pershenkova G. P. Hyperreality as a way of artistic world-perceiving in the postmodernism art..... 71
Frolova N. U. Design studies as a factor of changing the status of design in culture ... 78

Indicative abstracts of the papers deposited in the BSU..... 85

Человек в социокультурном измерении.
№ 2. 2020

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

Редакторы *И. Л. Шевлякова-Борзенко, С. Е. Богуш*
Технический редактор *Ю. В. Садырин*
Корректор *К. Б. Скакун*

Подписано в печать 31.08.2020.
Тираж 100 экз. Заказ 317.

Республиканское унитарное предприятие
«Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
ЛП № 02330/89 от 03.03.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

© БГУ, 2020

Human in the Socio-Cultural Dimension.
No. 2. 2020

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

Editors *I. L. Shauliakova-Barzenka, S. J. Bohush*
Technical editor *Y. V. Sadyryn*
Proofreader *K. B. Skakun*

Signed print 31.08.2020.
Edition 100 copies. Order number 317.

Republican Unitary Enterprise
«Informatsionno-vychislitel'nyi tsentr
Ministerstva finansov Respubliki Belarus'».
License for publishing No. 02330/89, 3 March, 2014.
17 Kal'varyjskaja Str., Minsk 220004.

© BSU, 2020