

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Матэрыялы
V Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
(20–21 лістапада 2014 года, г. Мінск)

Мінск
«Права і эканоміка»
2014

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
Т65

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч, А. А. Каваленя,
Б. У. Святлоў, У. І. Пракапцоў, К. М. Дулава, Я. М. Сахута, М. Р. Баразна

Укладальнік:
Ю. В. Пацюпа

Т65

Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай навук.-
практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд.
А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН
Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – 524 с.
ISBN 978-985-552-433-6.

У зборніку змяшчаюцца даклады ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
«Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 20–21 лістапада 2014 года ў г. Мінск.
Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва,
тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай
культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца
традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

ISBN 978-985-552-433-6

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2014
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2014

Сяліцкі А. Л.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЧАЛАВЕК І ПРЫРОДА Ё МАСТАЦКІМ ПЕЙЗАЖЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ НА МАТЭРЫЯЛЕ ТВОРАЎ П. А. ФІЛОНАВА І М. А. ЗАБАЛОЦКАГА

Ва ўмовах паскоранага тэмпу жыцця ў Навейшым часе традыцыйныя ўзаемасувязі ў сістэме «чалавек-свет» пачалі набываць новыя варыянты. Усё больш павялічвалася ўдзельная вага «нежывой» прыроды, змененай чалавекам дзеля задавальнення ўласных жыццёвых запатрабаванняў. Узрастала роля антрапагеннага фактару ў планетарных працэсах. Паступовая глабалізацыя ў розных сферах грамадскага і соцыякультурнага жыцця ў сукупнасці з вышэй азначанымі фактарамі знайшла адлюстраванне і ў спецыфіцы філасофскага і мастацкага мыслення. Выспявала неабходнасць новага погляду на чалавека і яго месца ў свеце, што вымагала адпаведнага асэнсавання ролі прыроды ў фарміраванні грамадскіх ідэалаў.

Імкненнем ахапіць жыццё ва ўсёй яго зменлівасці і разнастайнасці, адлюстраванне новае разуменне прыроды і, адпаведна, сутнасці мастацтва ў значнай ступені вызначалася развіццём літаратуры і жывапісу ў першай трэці ХХ стагоддзя. Не менш актыўнымі, чым у Еўропе, гэтыя працэсы былі і ў культурнай прасторы Расіі. Першая сусветная вайна, рэвалюцыя 1917 года, карэнныя сацыяльныя змены былі тым асяроддзем, у якім ішло выспяванне новых мастацка-творчых прынцыпаў. Адным з такіх вектараў развіцця стала «аналітычнае» мастацтва П. А. Філонава (1883–1941). Мастак, ідучы ад прынцыпаў кубізму, імкнуўся «атам» за «атамам» канструяваць «цэла» карціны. Ускладніўшы кубістычны метад прынцыпамі «арганічнага росту» і «зробленасці» («сделанности»), П. А. Філонаў імкнуўся, каб мастацкія формы, раскладзеныя на шматлікія элементы, сваімі варыяцыйнымі асацыятыўнымі камбінацыямі стваралі ўражанне бясконцых пераўвасабленняў. Выдзяляючы ў якасці модуля пэўныя першаэлементы, мастак ішоў ўслед за логікай працэсаў росту ў прыродзе, у якой развіццём пачынаецца з самай малой часціны. Гэта была свайго роду спроба сінтэзу навукі і мастацтва, бо сам мастацкі прынцып становіўся метадам даследавання прыродных формаў. Невыпадкова, што жывапісец называў сябе «мастаком-даследчыкам». Як атамы ў фізічным свеце складаюць аснову бясконцай разнастайнасці матэрыі, так і «атамы» карцін П. А. Філонава фарміруюць мікракосмас, у якім у адно цэлае злітыя самыя розныя прыродныя формы – людзі, жывёлы, расліны. Гэта выразна бачна ў «пейзажных» палотнах «Кветкі сусветнага росквіту» (1915), «Формула Космасу» (1918–1919), «Белая карціна» (1919), «Формула вясны» (1925) і інш. Разнастайныя спалучэнні колеравых «атамаў» асацыятыўна групуюцца ў формы дрэваў, вуліц, дамоў, касмічных цэлаў. Метамарфозы структурных элементаў твораў, якія адбываюцца ў працэсе іх сузірвання, ствараюць і пачуццё руху, тым самым дапаўняючы ілюзію трохмернага прасторавага кантынума тэмпаральным кампанентам. У гэтым святле кожная

названая карціна выступае свайго роду мадэллю сусвету, не адлюстраваннем прыроды, а, хутчэй, увасабленнем першапрынцыпаў яе быцця, тых законаў, што кіруюць фізічнымі працэсамі. Гэтая смелая спроба зазірнуць у таямніцы прыроды (ў тым ліку і яе часціны – чалавека) і выразіць яе сутнасць нагадвае, хутчэй, задачу вучонага, а не мастака, што па-свойму адлюстроўвала духоўную сітуацыю часу – эпоху дэсакралізацыі былых духоўных каштоўнасцяў і ўсталявання новых, атэістычна-сцыянтэістычных. П. А. Філонаў бачыць свет як у акулярны мікраскопа, максімальна набліжана, і праз гэтыя гранічныя аналіз формаў і з'яваў рэальнага жыцця імкнецца сродкамі мастацкай-вобразнай выразнасці скласці сваю сістэму, свой космас, даць уласны сінтэз разрозненым фактам. Мастак імкнецца наблізіцца да першаасноў быцця, знайсці іх «формулы», каб вярнуць мастацкай творчасці здольнасць да пазнання свету і чалавека. Гэтым тлумачыцца і адчуванне касмічнага маштабу філонаўскіх твораў, у якіх адлюстроўваецца анатомія росту сусвету, выспявання формаў матэрыі. Спалучэнне навуковага і мастацкага метадаў было, як адзначае В. М. Альфонсаў, спробай «выразіць нейкае метафізічнае адзінства свету праз крайні аналіз» [1, с. 200]. Аднак пры гэтым свет драбніцца на асобныя мікрасветы, кожны з якіх існуе аўтаномна, што ўскладняе ўспрыняцце агульнай цэласнасці палотнаў, робіць межы магчымых камбінацыйных сувязяў элементаў бясконцымі. Магчыма, у гэтым знайшла адлюстраванне спецыфіка часу, калі жыў П. А. Філонаў. У эпоху нівеліравання ўсяго прыватнага, асабістага ў грамадстве мастак імкнуўся захаваць у сваіх карцінах каштоўнасць самай малой плошчы жыццёвай прасторы, даць індывідуальнае быццё кожнаму атому матэрыі. Засяроджанасць на гэтай задачы, імкненне стаць роўным прыродзе ў тварэнні формаў абумоўлівае акцэнтацыю не на цэлым, а на асобным.

Блізкая па сваёй унутранай сутнасці да мастацтва П. А. Філонава ранняя творчасць М. А. Забалоцкага (1903–1958). Паэт імкнецца да праўдзівай перадачы адчування агульнага быцця прыроды і чалавека, што знайшло адлюстраванне, напрыклад, у ягоных творах «Стоўбцы» (1929), «Перамога земляробства» (1931), «Ладзейнікаў» (1932–1947). М. А. Забалоцкі спрабуе зразумець тыя сілы, якія дзейнічаюць у прыродзе, складаюць аснову яе бясконцых працэсаў і ўзаемасувязяў. Гэта вымушае яго максімальна «наблізіць» аб'ект вывучэння, прааналізаваць ягоную будову, каб потым зразумець месца і ролю, якую той займае ў сістэме агульнага цэлага – прыроднага света:

Трава пред ним предстала
Стеной сосудов. И любой сосуд
Светился жилками и плотью. Трепетала
Вся эта плоть и вверх росла, и гуд
Шел по земле [2, с. 188].

Карціна мікрасвету, адлюстраваная ў гэтых радках з паэмы «Ладзейнікаў», паўстае цэлым космасам, жыццём якога напоўнена ўласным энсам і працякае па сваіх законах. Як і ў П. А. Філонава, у М. А. Забалоцкага адзінкавае мае больш пэўны анталогічны статус, чым цэлае. У перыяд станаўлення новых культурных каштоўнасцяў традыцыйныя духоўныя арыенціры страцілі сваю генералізуючую функцыю, і невыпадкова, што творцы імкнуліся ўбачыць свет наноў,

адштурхнуцца ад непасрэднай дадзенасці феноменаў свядомасці і праз аналіз іх узаемасувязяў узьліці да адлюстравання агульнай карціны быцця. У В. Хлебнікава (1885–1922) ў вершы «Я і Расія» (1921) таксама паказаны шэраг узаемных упадабненняў мікра- і макрасветаў. Аднак сама стыхійнасць аўтарскага пачуцця, увасобленага ў тэксте, аб'ядноўвае і стварае агульную цэласную карціну непарыўнай сувязі лёсу чалавека і соцыўма, шырэй – усяго існуючага:

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня – государства
Тысячеоконых кудрей толпились у окон [3, с. 149].

Кожны атам чалавечага цела становіцца бясконцым і самазавершаным універсумам, у якім ідзе несупынны працэс станаўлення жыццёвых формаў – «гражданоў» і «граждан». Па сутнасці, выведзеныя паэтам вобразы («зеркальный небоскреб волоса», «скважина города тела», «государства тысячеоконых кудрей») ад антрапаморфных перацякаюць у пейзажныя, набываючы тым самым надзвычай высокую ступень абагульненасці і сэнсавай глыбіні. «Пульсацыя» ад дэталі да агульнай карціны сусветнага маштабу, заснаваная на раскаванасці аўтарскіх пачуццяў («пала темницы рубашка»), свабодзе творчага ўяўлення, для якога няма ніякіх абмежаванняў («дал солнце народа Меня!»), успрымаецца арганічна і, на ўзроўні перш за ўсё эмацыянальным, цэласна.

М. А. Забалоцкі ў сваёй творчасці паступова ішоў да сінтэзу, да выпрацоўкі цэласнага погляду на свет. Герой паэмы «Ладзейнікаў» адчувае першародную вітальную сілу прыроды, праявы якой ён заўважае ўсюды, і імкнецца ўбачыць у жыцці прыроды рацыянальныя асновы, якія б маглі даць яму цэласную карціну быцця. З аднаго боку, ён разумее, што прыродзе ўласцівая ўнутраная гармонія:

И все чудесное и милое растение
Напоминало каждому из нас
Природы совершенное творенье,
Для совершенных вытканное глаз [2, с. 189].

Аднак герой не можа ўсвядоміць галоўнага: якая мэта закладзена ва ўсіх метамарфозах прыроднага свету? Ён адчувае кагнітыўны дысананс, калі на шляху да разумення гармоніі прыроды сутыкаецца з наступным:

Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы [2, с. 190].

У свядомасці Ладзейнікава не сумяшчаюцца ў адно цэлае прыродныя працэсы энтрапіі і негантрапіі. Ягонае шчырае захапленне характавам прыроды, абумоўленае інтуітыўным перажываннем агульнай гармоніі, патрабуе адпаведнага рацыянальнага парадку:

Природы вековечная давилня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее [2, с. 190].

У творы выразна ставіцца праблема пошуку сінтэзу двух пачаткаў у пазнанні свету: інтуітыўнага і рацыянальнага. Выхад паэт бачыць у пераўтваральнай

дзеяснасці чалавека, што абумоўлена ў пэўнай ступені сучаснай М. А. Забалоцкаму сацыякультурнай рэчаіснасцю, калі ішлі актыўныя працэсы змянення прыроды ў адпаведнасці з запатрабаваннямі грамадства. Да філасофскага асэнсавання тэмы пакарэння прыроды чалавекам паэт будзе і ў далейшым звяртацца неаднаразова (вершы «Поўнач», 1936; «Сядоў», 1937). Эпоха паскоранага індустрыяльнага развіцця не магла не наклаці свой адбітак на погляды творцы. Прырода набывала сваю завершанасць і вышэйшую мэту ў выніку свядомага творчага ўздзеяння на яе з боку чалавека:

Разрозненного мира элементы
Теперь слились в один согласный хор,
Как будто, пробуя лесные инструменты,
Вступал в природу новый дирижер [2, с. 192].

Будучыня паказала, што адсутнасць меры ва пераўтваральным уздзеянні чалавека на прыроду прывядзе да антрапагенных катастрофаў, у выніку якіх экалагічная сітуацыя на планеце набудзе крызісны характар. Магчыма, прадчуванне такога выніку кіравання «новага дырыжора» вымушала М. А. Забалоцкага ў далейшым да больш глыбокага пранікнення ў праблему адзінства чалавека і прыроды. В. М. Альфонсаў справядліва адзначыў, што паэту «яшчэ трэба было выйсці на прастору, ахапіць цэлы свет, а значыць, адмежавацца ад самазамкнёных малых «светаў», кожны з якіх пераконваў, што ён і ёсць мадэль светабудовы. Не забыць пра іх, <...> але паглядзець на іх з боку і нават звысоку» [1, с. 213]. Ужо ў вершы 1932 года «Ранішняя песня» бачна, як М. А. Забалоцкі імкнецца паглядзець на прыроду з высокай лініі гарызонту, ахапіць яе цэласна, не раздзяляючы на асобныя праявы і факты:

А там, внизу, деревья, звери, птицы,
Большие, сильные, мохнатые, живые,
Сошлись в кружок и на больших гитарах,
На дудочках, на скрипках, на волянках
Вдруг заиграли утреннюю песню,
Встречая нас. И все кругом запело [2, с. 187].

Паэт адчувае «музыку сфер», што гучыць у прыродзе і з'яўляецца выражэннем гарманічнай узаемасувязі ўсіх яе элементаў. Жыццё пачынае разумецца ім як працэс несупыннага станаўлення новых формаў, вечнага колазвароту працэсаў і з'яў прыроды, і ўсведамленне гэтай бясконцай разнастайнасці праяў жыцця паступова вядзе да думкі, што «счастье человечества – бессмертно». Бессмяротнасць чалавека ў прасторах космасу разумеецца М. А. Забалоцкім не толькі абстрактна, але і на фізічным узроўні як ланцуг перараджэнняў, пераход адной формы матэрыі ў іншую. У вершы «Вянчанне пладамі» (1932) паэт піша:

Он был Адам и первый садовый,
Природы друг и мудрости оплот,
И прах его, разрушенный годами,
Теперь лежит, увенчанный плодами [2, с. 187].

Такі погляд на чалавечую бессмяротнасць і ўзаемную сувязь усяго існуючага пераклікаецца з тэорыяй панпсіхізма К. Э. Цыялкоўскага (1857–1935), творчасцю якога паэт захапляўся. Вядомы вучоны і філосаф лічыў, што кожны элемент матэрыі валодае пэўнай ступенню адчувальнасці, г.зн здольнасцю «адчуваць прыемнае і непрыемнае» [4, с. 31.]. Жыццё распаўсюджана ва ўсім космасе, прычым і разумнае таксама. На думку К. Э. Цыялкоўскага, розум «ёсць тое,

што вядзе да вечнага дабрабыту кожнага атама» [4, с. 43]. Атам, які трапляе ў мозг разумнай істоты, жыве яе жыццём, пачуццямі, што з'яўляецца вышэйшай формай існавання матэрыі. Пасля смерці разумнага арганізму атамы існуюць у неарганічнай форме, і гэты перыяд для іх праходзіць як адно імгненне, бо іх адчувальнасць нізкая. Калі атам зноў уваходзіць у структуру мозга арганізма, то ягонае быццё зноў набывае сваю вышэйшую форму. На думку вучонага, «усе гэтыя ўвасабленні суб'ектыўна зліваюцца ў адно суб'ектыўна-бесперапыннае прыгожае і бясконцае жыццё» [4, с. 47]. Відавочна, што разуменне каштоўнасці самой малой плошчы жыццёвай прасторы ў дачыненні да агульнага цэлага аднолькава было характэрна як для навукі, так і для мастацкай творчасці. У паэзіі М. А. Забалоцкага назіраецца рух ад успрыняцця свету як калажа розных праяваў да асэнсавання быцця прыроды і чалавека як цэлага, адзінага ў многіх формах. Паэт ідзе ад максімальнай набліжанасці, характэрнай для філонаўскага «мікраскопу», да «лунання» над зямлёй. У гэтым ён набліжаецца да творчасці П. Брэйгеля (1525–1569). Як і ў нідэрландскага майстра, у М. А. Забалоцкага чалавек, з аднаго боку, з'яўляецца часткай прыроды, зліты з ёю, а з другога, выступае цэнтрам пейзажа – у ім сканцэнтраваны працэс засяроджанага сузірання, галоўная думка творца.

Такім чынам, у эпоху актыўнай і, нярэдка, бязлітаснай эксплуатацыі прыродных рэсурсаў, сацыяльна-палітычных катастрофаў мастацкая культура здолела даць альтэрнатывы расшчэпленай свядомасці сучасніка, ягонай духоўнай адасобленасці ад прыроды. У жывапісе П. А. Філонава, паэзіі М. А. Забалоцкага, філосафіі К. Э. Цыялкоўскага выразна адлюстравана ўсведамленне цэласнасці светабудовы, адзінай прыроды ўсяго існуючага і ўнікальнасці чалавека, здольнага да пераўтварэння свету, выяўляючы праз гэта сваю прыродную і над-прыродную існасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Альфонсов, В. Н. Слова и краски / В. Н. Альфонсов. – СПб. : САГА, Азбука-классика, Наука, 2006. – 320 с.
2. Заболоцкий, Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм : избранные переводы / Н. А. Заболоцкий. – СПб. : Академический проект, 2002. – 768 с.
3. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1987. – 736 с.
4. Циолковский, К. Э. Монизм вселенной / К. Э. Циолковский // Грёзы о Земле и небе: антология русского космизма. – СПб. : Худож. лит., 1995. – С. 30–55.

Христюлова Т. П.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

Д. ДЕРКОВИЧ И К. ПЕТРОВ-ВОДКИН. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ

Исторически сложилось, что для Запада Центральная и Восточная Европа всегда была культурной периферией, в изобразительном искусстве которой видели лишь имитации западных работ. Однако уже в конце XIX столетия связи между Западной и Центральной, а также Восточной Европой начали терять свой односторонний характер. В 20–30-е годы, вслед за Октябрьской

революцией в России и получением независимости центральноевропейскими странами «творческий характер деятельности достиг в результате художественного и интеллектуального опыта наивысшей точки своего развития» [11, с. 37]. В первую очередь значительный вклад Центральная и Восточная Европа внесли в изобразительное искусство. Сегодня можно констатировать пробуждение интереса исследователей к искусству данного европейского региона в целом и к венгерскому искусству в частности, поскольку в истории художественных связей этого государства с Россией все еще остается много незаполненных лакун и забытых имен, влияние которых на художественную культуру следует переосмыслить.

В первые десятилетия XX века венгерское изобразительное искусство переживало подъем. Во многом это было обусловлено тем, что Будапешт еще на рубеже XX–XIX веков стал крупным культурным центром, притягивавшим к себе поэтов, писателей, художников и критиков из периферийных венгерских городов. По справедливому замечанию Ю. Сабо, «Будапешт приобрел статус европейского художественного центра по мере того, как представители отдельных художественных групп получали возможность выставлять свои картины и на Западе» [7, с. 192]. Это дало возможность западной художественной общественности познакомиться с достижениями живописи венгерских художников. Этот контакт с западной культурой, впрочем, не был односторонним. Одновременно и на будапештских выставках появлялись картины «художников европейского уровня» [7, с. 192]. В 1910–1920-е годы венгерское искусство смогло выйти на международную арену, «предложив свой вариант экспрессионизма, кубизма, конструктивизма» [8, с. 214].

Именно в этот период во многом под воздействием круга Кароя Кернштока и объединения «Восьмерка» происходит профессиональное становление талантливого и самобытного художника Дьюлы (Дюлы) Дерковича (1894–1934) и создается большинство его живописных и графических работ. Родившийся в Сомбатхее в многодетной семье столяра Д. Деркович прожил там до двадцатилетнего возраста, обучаясь ремеслу своего отца. Затем в 1914 году ушел добровольцем на фронт, где был дважды ранен, а также заболел туберкулезом. Возвратившись в 1916 году на родину, он поселяется в Будапеште, где впервые начинает посещать изостудии. В 1918 году он записывается в Свободную школу венгерского живописца Кароя Кернштока, а лето 1919 года «проводит в кругу своих друзей в художественной колонии, <...> в поместье Нергешуйфалу и руководимой К. Кернштоком» [1, с. 40]. Здесь же он познакомился со своей будущей супругой, подрабатывавшей натурщицей. Однако после политических катаклизмов (16 ноября 1918 года Венгрия была провозглашена народной республикой, но уже в августе следующего года республика пала в результате мятежа, повлекшего за собой восстановление монархии) художественную колонию ликвидировали, и художнику пришлось продолжить свою полную тягот жизнь в Будапеште, что нашло отражение в остро социальных темах его большинства его работ. Большую часть своей жизни художник был вынужден прожить в нищете и в условиях постоянно обостряю-