

## **АСОБА І ПРЫРОДА Ў МАСТАЦКІМ ПЕЙЗАЖЫ: ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫ КАНТЭКСТ**

Праблема ўзаемаадносін чалавека і прыроды на розных стадыях гісторыка-культурнага працэсу мела выключнае значэнне. Імкненне асобы да вызначэння свайго месца ў агульнай анталагічнай карціне, да спасціжэння таямніц быцця прыроды выступілі галоўнымі рухаючымі сіламі ў развіцці навукі, філасофіі, мастацтва. Само слова “прырода” ўжываецца традыцыйна ў двух асноўных сэнсах. У шырокім кантэксце прырода азначае Сусвет, у межы якога заканамерна ўключаецца і чалавек. З другога боку, пад прыродай разумеецца частка навакольнага свету, не змененая пераўтваральнай дзейнасцю людзей. У гэтым значэнні паняцце “прырода” супрацьпастаўляецца паняццю “культура”. Дыхатамія “прыроды” і “культуры” набыла абвостраны характар у Навейшы час, калі ў комплексе глабальнай праблематыкі сучаснасці аднымі з галоўных сталі праблемы экалогіі чалавека і экалогіі прыроды. Па сутнасці, гэтым самым ставіцца пытанне аб неабходнасці арыентацыі грамадскай свядомасці на антрапапрыродную парадыгму цывілізацыйнага развіцця, якая бы спрыяла арганічнай каэвалюцыі прыроды і чалавека і захаванню жыцця на планеце.

Праблема стварэння вобраза цэласнай анталагічнай карціны складае ядро філасофскага зместу мастацкага пейзажу. Мастацкі пейзаж уяўляе сабой каштоўнасць арыентаваную карціну быцця прыроды і чалавека ў іх непадзельным адзінстве, увасобленую ў выяўленчай, вербальнай і музычнай сімволіцы. У прапанаваным значэнні падкрэсліваецца роля чалавечага фактару, які ў пейзажы можа быць не толькі ў выяўленчых формах.

Эстэтычныя адносіны чалавека да прыроды маюць свае карані ў міфалагічных сістэмах і фальклору, калі закладваўся пейзажны вобраз светабудовы. Адчуванне старажытнымі людзьмі фізічнай адзінасці быцця з’яўлялася тым духоўным грунтам, на якім складвалася разуменне непарыўнай сувязі чалавека з прыродай, з касмічным быццём. *Сусветнае дрэва* было адным з найбольш пашыраных у культуры старажытнасці вобразаў, які адлюстроўваў уяўленні аб дасканаласці і разумнай арганізаванасці прыроднага і чалавечага космасу.

Парадыгмальна арыентацыя на вобраз Сусветнага дрэва мае свае вытокі ў глыбінных пластах абшчыннай культуры індаеўрапейскага арэалу з яе арыентацыяй на абагульнена-філасофскае ўспрыманне рэчаіснасці. У мастацтве Індыі вобраз прыроды напачатку быў персаніфікаваны ў выявах Вялікай Маці-Багіні [2]. Высокая ступень філасофскай абагульненасці старажытнаіндзейскіх цэласных вобразаў прыроды ў пэўнай ступені стрымлівала станаўленне мастацкага пейзажу як самастойнага жанру, але была ўстойлівай асновай анталагічнага светасузірання. Да старажытных

індзейскіх жывапісных твораў, у якіх прасочваюцца рысы мастацкага пейзажу, адносяцца сцягнныя роспісы пячораў Аджанты, дзе жыццё прадстаўлена як *адзіны непадзельны працэс*, у якім у арганічнае цэлае злітыя людзі і прырода, рэлігійныя сімвалы і карціны рэальнага паўсядзённага быцця, гісторыя Буды і фальклорныя матывы.

Гнасеалагічнай асновай мастацкага пейзажа ў Кітаі было вучэнне пра “ўзор дао”, які быў пакінуты на пяску матэрыяльнага свету хвалямі духоўнай энергіі. Пры ўсёй характэрнай для дао незначальнасці яго можна лічыць універсальным вобразам прыроды, яе адвечнага быцця-шляху. Традыцыйны для кітайскага мастацтва пейзаж у жанры “горы-воды” меў самакаштоўную значнасць і як выява пэўнай мясцовасці, і як абагульнены вобраз прыроднага быцця, і як аўтарскае разуменне сусветнага адзінства, прынцып якога пераносіцца і на вертыкальную структуру соцыуму, сакральнай вяршыняй у якой з’яўляецца забаронены для наведнікаў палац уладара, своеасаблівы нацыянальны аналаг містыфікаванай егіпецкай піраміды. Рэакцыяй на гэтую афіцыйную норму быў імпрэсіянісцкі напрамак ў жывапісе і паэзіі сярэднявечага кітайскага рэнесансу ў VIII - XVI стст.

Пад моцным уплывам кітайскага пейзажнага мастацтва ў XII – XIII стст. пачынаўся адраджэнскі рух у мастацтве Японіі. Важным этапам у фарміраванні японскага пейзажнага мастацтва з’явілася эпоха Хэйан (“Жыццё ў скрыні”, 794-1192). У гэты час галоўная ўвага стала надавацца асобнай дэталі бліжэйшага асяроддзя, праз якую творцы перадаюць сваё захапленне прыродай. У паэзіі імкненне да ўвасаблення вялікага ў малым знайшло выражэнне перш за ўсё ў жанры хоку.

У гісторыі культуры ўсходніх цывілізацый назіраецца характэрная рыса ў дынаміцы формы і зместу мастацкага пейзажу: канцэнтрацыя ўзрастаючых сэнсавых ёмкасцяў у суразмерных чалавеку структурах сімвалікі і мікравобразах. Рух ад гары, Сусветнага дрэва, піраміды да імпрэсіянісцкай мініяцюры танку і хоку суправаджаецца ростам цікавасці да штодзённага жыцця звычайнага чалавека.

Культура старажытнай Грэцыі развівалася ў рэчышчы антрапацэнтрычнай канцэпцыі Логасу-космасу. Дасканаласць свету, пабудаванага ў адпаведнасці з Логасам-сэнсам, заканамерна выклікала ўвагу да непараўнальнай матэрыяльнай формы як вобраза сусветнай гармоніі, дасканалай, завершанай “цялеснасці” (энтэлехіі). Для мастацкай інтэпрэтацыі прыроднага свету ў антычнай культуры да канца класічнага перыяду характэрным было адлюстраванне сіл прыроды сродкам персаніфікацыі ў чалавечых вобразах ці вобразах багоў. Пазней, у эпоху элінізму, мастацтва якога М. Алпатаў называў “мастацтвам адкрыцця душы”, з’яўляецца лірызаваны пейзаж у паэзіі. У мастацтве і натурфіласофіі Антычнасці гэтага часу быў адкрыты шлях духоўнага пераадолення крызіснай сітуацыі - рух да разумення адзінства прыроднага свету і асобы як самакаштоўнасці.

Дасягненні, зробленыя ў антычнай культуры на шляху да разумення прыроды як першаасновы чалавечага быцця, вялі да ўзнікнення мастацкага

пейзажу ў літаратуры і жывапісе. У эпоху Адраджэння, як адзначае О. Бенеш, “упершыню, у гісторыі жывапіс ажыццяўляе тое, што філасофія выражае паняццем мікракосм” [3, с. 95]. Асабліва выразна гэтая тэндэнцыя праявілася ў пейзажы Паўночнага Рэнесансу, творы якога выступаюць як цэласны вобраз прыроднага быцця, прасякнуты пачуццём сінкрэтычнага адзінства ўсіх элементаў. Паўночнае Адраджэнне звярнула пільную ўвагу на жыццёвую прастору чалавека. На гэтым напрамку фарміравалася свайго роду *манадалагічнае светаўспрыманне*, уласцівае ў аднолькавай меры і мастацкаму, і філасофскаму пазнанню.

Сусветнай культурай ад першабытных часоў да пачатку Новага часу быў пройдзены шлях ад інтуітыўнага паяднання чалавека з прыродай, заснаванага на адчуванні адзінасці ўсяго існуючага ў свеце, да *манадалагічнага*, ужо свядомага ўспрыняцця быцця. Кожная праява рэчаіснасці становілася цікавай чалавеку сваёй унікальнай самакаштоўнасцю, здольнасцю ўбіраць у сябе розныя праявы агульнага і быць завершаным, самадастатковым феноменам. Па меры станаўлення мастацкі пейзаж інтэнсіўна напаяўся чалавечым зместам.

У Новы час у культуры адбывалася абсалютызацыя стваральнай сілы розуму, мыслядзеення. Дэкартава *cogito* надоўга вызначыла напрамак развіцця еўрапейскай думкі. Пазней І. Кант адзначыць, што менавіта *розум стварае формы прасторы і часу*. У карцінах К. Ларэна і Н. Пусэна можна ўбачыць плён, вынік гэтай творчасці. Свет паўстае ў іх палотнах ясным і празрыстым і разам з тым таямнічым.

Навуковая і мастацка-філасофская думка XVIII стагоддзя была прасякнута бязмежнай верай у чалавечы розум і сцвярджэннем магчымасцяў чалавечага самапазнання. У філасофіі і эстэтыцы паступова сцвярджалася ідэя самакаштоўнай прыроды, таму ўмоўны вобраз пейзажу ўжо быў непатрэбны і немагчымы. Культ “натуральнасці” стаў вызначальным для філасофскіх поглядаў французскіх асветнікаў. Лозунг “назад да прыроды”, выказаны Ж.-Ж. Русо, стаў не толькі лейтматывам многіх ягоных твораў, але і своеасаблівым культурным маркёрам эпохі Асветніцтва. Толькі ў прыродным асяроддзі чалавек, паводле Ж.-Ж. Русо, можа адчуць сапраўдную гармонію быцця, яго завершанасць, адчуванне “ўсяго ва ўсім”. Такое разуменне прыроды як адзінай часткі быцця, дзе асоба можа адчуць сваю духоўную завершанасць, знайсці маральны ідэал, у пазнейшыя часы складзе аснову светапоглядных інтэнцый рамантыкаў.

Мастацтва рамантызму было шмат у чым сугучным з філасофскімі поглядамі свайго часу, асабліва з ідэямі І. Фіхтэ, І. Канта, Ф. Шэлінга. Выказаная Ф. Шэлінгам думка пра духоўнае адзінства прыроды і чалавека з’яўляецца найбольш перспектыўнай і мае аналагі ў творчасці многіх паэтаў і мастакоў (Дж. Байран, У. Вардсворт, Наваліс, К. Фрыдрых і інш.). У паэме Дж. Байрана “Паломніцтва Чайльд-Гарольда” (1818) свет прыроды і ўнутраны свет чалавека з’яўляюцца тоеснымі ў аспекце іх духоўнай сутнасці (адпаведна ў Ф. Шэлінга: “Адзінства можа быць толькі духоўным і караніцца

ў духу” [4, с. 903]). Адсюль вынікае характэрны для рамантызму антрапалагічны погляд: *чалавек – гэта цэлы свет*:

В себе одном весь мир огромный чую,

Ни выразить, ни скрыть то чувство не могу я [1, с. 190].

Рамантычная эстэтыка адкрывала ў філасофіі шлях да спасціжэння чалавека як формы татальных магчымасцяў прыроды. Дасягненні рамантызму паўплывалі на тое, што мастацкі пейзаж стымуляваў адраджэнне паэтычнага эпасу ў эпоху праяўнага мыслення і бязлітаснай эксплуатацыі жыццёвых рэсурсаў прыроды. Перадача непасрэдных аўтарскіх уражанняў ад натуры ў Дж. Канстэбла арганічна спалучалася з імкненнем ствараць шырокія эпічныя палотны прыроднага быцця, дзе прырода паўставала як увасабленне творчага пачатку светабудовы. Інтэнцыя аб’ектыўнага “натуральнага бачання”, якая праявілася ўжо ў палотнах Дж. Канстэбла, атрымала далейшае шырокае распаўсюджванне ў мастацтве XIX стагоддзя. Пейзаж у гэты час стаў займаць вядучыя пазіцыі сярод іншых жанраў выяўленчага мастацтва. Эстэтычны ідэал цяпер палягаў ў самой прыродзе, успрынятай ва ўсёй яе разнастайнасці і багацці. Мастакі барбізонскай школы (Ж. Дзюпрэ, Ж.-Ф. Міле, Т. Русо і інш.) былі аднымі з першых, хто паклаў работу на пленэры ў аснову сваёй творчасці. Быць максімальна праўдзівым у перадачы натуры імкнуўся Г. Курбэ. Яго, у адрозненне ад барбізонцаў, не столькі цікавілі паветраныя з’явы, колькі адлюстраванне матэрыяльнага пачатку ў прыродзе.

Імкненне зрабіць аўтарскае ўражанне ад натуры асноўным зместам мастацкага твору стала вызначальным прынцыпам у творчасці імпрэсіяністаў. К. Манэ, А. Рэнуар, К. Пісаро, А. Сіслей і іншыя мастакі гэтай групы імкнуліся адлюстраваць на сваіх палотнах узаемадзеянне святла, колеру, прасторы, паказаць жыццё ў ягонаў несупынай зменлівасці. Важнейшым творчым здабыткам імпрэсіянізму з’яўляецца самакаштоўнасць імгнення і лакальнай прасторы. Гэты момант быў выкарыстаны фавістамі, у якіх лакальная прастора насычана інтэнсіўнай каларыстыкай і дынамікай. Многія прынцыпы імпрэсіянісцкай жывапіснай сістэмы былі трансфармаваны пазней у экспрэсіянізме, дывізіянізме, кубізме ў адпаведнасці з канцэптуальнымі ўстаноўкамі апошніх.

Мяжу XIX – XX стагоддзяў можна ахарактарызаваць як імкненне да новага мастацкага бачання, якое Г. Шпэт называў “новым рэалізмам” [5]. У філасофіі мастацтва анталагічная праблематыка ўступае месца экзістэнцыяльнай. Узмацненне чалавечага кампаненту ў пейзажы, нарастанне эмацыянальнага і інтэлектуальнага пластоў адкрывалі шлях да ўзбагачэння пейзажу філасофскім зместам. Узрастае цікавасць да суадносін малой жыццёвай прасторы з касмічным быццём, да становішча і самаадчування звычайнага чалавека ў невымернай прасторы Космасу. Гэты час вымагаў сінтэзу філасофіі, навукі, мастацтва - пошуку новай формы сінкрэтызму, які існаваў у часы старажытнасці. Зноў Прырода павінна была стаць эталонам вымярэння чалавечага быцця. Такая спроба была зроблена ў філасофіі і

мастацтве касмізма (С. Фёдараў, М. Бярдзьеў, П. Тэйяр дэ Шардэн, М. Рэрых). Асноўнай інтэнцыяй дадзенага культурнага феномена можна лічыць імкненне пашырыць унутраны свет асобы да касмічнага маштабу, надаць бясконцыя гарызонты чалавечаму духу для ягонага маральнага ўдасканалення. Разам з тым, фарміруецца адказнасць людзей за лёс планеты і выпрацоўваецца погляд на чалавецтва як на цэласны арганізм, які павінен весці разумную жыццядзейнасць у прасторах Космасу.

З другога боку, карэнныя змены ў сацыякультурным жыцці выклікалі імкненне спасцігнуць “Сусвет” унутры чалавека. Адзначаная тэндэнцыя мела месца і ў развіцці псіхааналізу, і ў мастацтве, напрыклад, у экспрэсіянізме. Вызначальным для гэтага мастацкага накірунку стаў падкрэслены антаганізм асобы і сацыяльнага асяроддзя. Заглыбленасць ва ўнутраны свет чалавека абумовіла ўзмоцнены, падчас “хворы” псіхалагізм твораў. Энергіяй гэтых перажыванняў фарміруецца своеасаблівая карціна свету: яна нярэдка замыкаецца ў лакальную прастору, свайго роду “зону” адчужэння. У рамане Г. Майрынка “Голем” (1915) “зонай” з’яўляецца “горад у горадзе”: яўрэйскае гета ў Празе. Гета выступае вобразам-антыутопіяй – месцам, дзе асоба раствараецца ў бессэнсоўнасці ўласнага існавання. Горад “паглынае” людзей, ствараючы ўражанне бяздушнай, вымерлай, “дэгуманізаванай” прасторы. Пейзажны вобраз – Замак – у рамане Ф. Кафкі “Замак” (1922) у некаторай ступені працягвае і развівае адну з галоўных ліній рамана Г. Майрынка “Голем”: тэму рабскай залежнасці асобы ад штучна створанага асяроддзя (у рамане Ф. Кафкі – сацыяльных усталяванняў). Замак выступае канцэптам, інтэнсіянальным сэнс якога ў многім раскрывае духоўны змест культурнай прасторы ХХ стагоддзя і, разам з гэтым, уздымае глыбінныя экзістэнцыяльныя праблемы пошуку сэнсу чалавечага існавання.

Такім чынам, гістарычная дынаміка культурных сэнсаў мастацкага пейзажу ішла ў напрамку ад універсальных вобразаў касмічнага быцця да вобразаў лакальнай прыроднай прасторы, насычаных канцэнтраваным чалавечым зместам. Філасофская абагульненасць і павышаная сэнсавая ёмістасць вобразаў мастацкага пейзажу Навейшага часу сведчыць пра пошукі новых формаў сінкрэтызму, здольных да адлюстравання шматграннасці сучаснай культурнай прасторы.

## ЛІТАРАТУРА

1. Байрон, Дж.Г. Паломничество Чайлд-Гарольда / Дж.Г. Байрон // Стихотворения и поэмы : Сборник. – М.: ООО «Издательство АСТ» : ООО «Транзиткнига», 2004. – С. 7-192.
2. Баркова, А.Л. Мифологические универсалии в тибетской иконографии / А.Л. Баркова // Человек и Природа в духовной культуре Востока / [Ред.-сост. Н.И. Фомина]. – М.: ИВ РАН : Крафт+, 2004. – С. 125-147.

3. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 296 с.

4. Шеллинг, Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе / Ф.В. Шеллинг // Сочинения. – М. : Мысль, 1998. – С. 893-937.

5. Шпет, Г.Г. Эстетические фрагменты / Г.Г. Шпет // Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Г.Г. Шпет. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 173–287.

РЕПОЗИТОРИЙ