

ШЛЯХАМ ФЕНАМЕНАЛОГІІ: ЧАЛАВЕЧЫ СВЕТА МАСТАЦКІМ ПЕЙЗАЖАМ

Чалавечае існаванне з'яўляецца ў Сусвеце унікальным феноменам. З аднаго боку, чалавек як фізічная істота належыць да прыроднага свету, з іншага – выступае як непаўторная індывідуальнасць, надзеленая розумам і свядомасцю, здольнасцю да творчай дзейнасці, да самапазнання. Э. Фром (1900-1980) у артыкуле «Крэда» (1962) пісаў: «Існаванне чалавека як чалавека ставіць перад ім пытанне, як пераадолець раскол паміж сабой і знешнім светам для дасягнення пачуцця аднавання з блізкімі і з прыродай (курсіў мой. – А.С.)» [7, с. 229]. Універсальнасць і шматаспектнасць праблемы «чалавек і свет» робіць яе пунктам перакрывавання інтарэсаў розных формаў культуры: навукі, філасофіі, рэлігіі, мастацтва. Кожная з іх імкнецца стварыць сродкамі ўласнай мовы карціну быцця, вызначыць у ім месца і ролю чалавека.

Своеасаблівую функцыю на гэтым напрамку творчай дзейнасці выконвае мастацкая культура. Вектар праблемы «чалавек і свет» у мастацтве скіроўваецца перш за ўсё на стварэнне вобразнай карціны свету, прасякнутага адчуваннем цэласнасці і завершанасці быцця ў яго арганічным адзінстве суб'ектыўнага (чалавечага) і аб'ектыўнага (прыроднага) пачаткаў. Мастацтву належыць вялікая роля ў канструяванні цэльнага светаўспрымання, пераадоленні дыхатоміі прыроды і культуры (чалавечага свету). У гэтым заключаецца спецыфічна мастацкае вырашэнне праблемы «чалавек і свет». Твор мастацтва – гэта непаўторны, аўтаномны і невычэрпны вобраз-манада, вобраз-сімвал свету. Рэчы і з'явы рэальнага свету – феномены - складаюць для мастака самакаштоўныя манады творчага мыслення, якія атрымліваюць апасродкаванае свядомасцю ўвасабленне ў сэнсава-вобразнай структуры мастацкага твора, мадэліруюць каштоўнасць арыентаваную, цэласную карціну быцця. Адзін з заснавальнікаў феноменалагічнай школы Г.Г. Шпэт (1879-1937) бачыў ва ўзнаўленні мастаком формаў пачуццёвай рэчаіснасці сутнасць, галоўную мэту мастацкай дзейнасці. У «Эстэтычных фрагментах» (1922) ён адзначаў: «Мастак не творыць рэчаіснасці, а толькі ўзнаўляе. У гэтым гарантыя сцвярджаемай ім рэчаіснасці і сапраўднасці сцвярджаемага ім. <...> Мастак узнаўляе рэчаіснасць ужо створаную. Яго сцвярджанне адносіцца да існага. Як бы ні была рэчаіснасць задуманая і створаная,

створаная і існуючая, яна – такая, а не іншая, і іншай – няма. Можа быць, ілжывая ў задуме і ў здзяйсненні, яна сапраўдная ў быцці. Яе сапраўднасць – яе знешасць” [9, с. 366]. Такім чынам, Г.Г. Шпэт робіць выхад на *фенаменалагічную* эстэтыку. Гэта, аднак, не зніжае ролі філасофскай эстэтыкі.

Трэбы адзначыць, што арыентацыя на феномен як на самакаштоўны аб’ект мастацкай рэфлексіі бярэ свой пачатак са старажытных часоў. Вобразы цэласнага прыроднага быцця, у якіх чалавек і свет адлюстраваны ў арганічным адзінстве, былі створаны ўжо ў міфалагічных сістэмах і фальклоры. Да першасных універсальных халістычных (цэласных) вобразаў можна аднесці выявы Сусветнага дрэва. Сінкрэтычная сутнасць міфапаэтычных уяўленняў абумовіла тое, што Сусветнае дрэва выступала не пейзажным вобразам, выявай пэўнай часткі прыроды, а ўвасабляла сабой мадэль цэласнага вобразу свету. Вобраз Сусветнага дрэва канцэптаваў цэласны погляд на свет і тым самым уплываў на вызначэнне чалавекам свайго месца ў Сусвеце.

Цэласнае светаўспрыманне было характэрна і для старажытнаўсходніх цывілізацый. Вобраз прыроды ў мастацтве Індыі напачатку быў персаніфікаваны ў выявах Вялікай маці-багіні. У традыцыйнай кітайскай культуры прырода разглядалася як рухомая раўнавага двух анталагічных пачаткаў – інь і янь (цёмнага і светлага, пасіўнага і актыўнага). Разам гэтыя два пачаткі ўтвараюць адзінае непадзельнае цэлае, часткай якога выступае і чалавек. Адсюль вынікае ідэя разумення мастацтва як сродка спасціжэння рэчаў і з’яў прыроднага свету ў аспекце іх духоўнай сутнасці. Жанр "горы-воды" ў кітайскім мастацтве – гэта не толькі выявы пэўных прыродных матываў, але і вобразнае адлюстраванне ўяўленняў пра галоўныя першапачаткі быцця: гара выступала як увасабленне светлага, станоўчага пачатку - янь, а вода - цёмнага, адмоўнага - інь. У японскай паэзіі – хоку – дакладныя назіранні за рэальным светам ствараюць паэтычныя вобразы, сэнсавое значэнне якіх выходзіць далёка за межы канкрэтных апісанняў, набывае выключную працягненасць.

У мастацтве Антычнасці сваім шляхам ішоў працэс, адпаведны агульнаму руху антычнай філасофіі - выхад да фенаменалогіі, да разумення рэальнага свету як самакаштоўнасці. У антычнай культуры, асабліва класічнага перыяду, скразной інтэнцыяй было адчуванне сусветнай гармоніі, суразмернасці касмічнага і сацыяльнага быцця. Выдатныя мысліцелі Сярэднявечча разглядалі чалавека як частку свету, створанага Богам. Напрыклад, Іаан Дамаскін (каля 675–750) пісаў: “Стварыў Бог чалавека <...> як бы нейкі другі свет: малы – у вялікім” [8, с. 166]. Чалавек выступаў як

мікракосм у адносінах да Бога – макракосму. У цэлым, аднак, прырода, а значыць і феномены рэчаіснасці, ў гэтыя часы не разглядаюцца як самакаштоўныя аб’екты перажывання. Яны ўспрымаюцца як дар ці таямнічы знак Вышэйшай Волі.

У еўрапейскай гнасеалогіі Новага часу захапленне эмпірычнай формай спасціжэння рэчаіснасці адыграла вялікую ролю ў развіцці прыродазнаўчых навук. Між тым механіцыстычны матэрыялізм XVIII ст. прыводзіў да таго, што чалавек пачаў разглядацца як частка прыроды, якая не мае ўласнай адметнай існасці. Механіцыстычная карціна свету, якая ўяўляла сабою тэарэтычную аснову навуковага пазнання чалавека, абумовіла механіцыстычную канцэпцыю чалавека. Асоба выступала поўнаасцю дэтэрмінаванай прыроднымі законамі. Адзінства чалавека са светам разумелася механістычна. Такі погляд не мог спрыяць адлюстраванню эстэтычных каштоўнасцей самой прыроды. Вялікі прарыў да ўзнаўлення цэласнасці чалавечага і прыроднага быцця быў зроблены Г.В.Ф. Гегелем (1770-1831). У «Фенаменалогіі духу» (1807) ён апісаў працэс пераўтварэння аб’ектыўнай рэчаіснасці ў самасвядомасць суб’екта [3, с. 50]. Такі падыход здымаў супрацьлегласць свету феноменаў унутранаму свету суб’екта і дазваляў успрыняць быццё ў модусе яго цэласнасці.

Эпоха культурнага крызісу, якой была мяжа XIX – XX стст., абумовіла шлях мастацкай рэдукцыі да пошуку апрыёрных асноваў мастацтва, вызначэння “сапраўдных”, “уласна мастацкіх” задачаў і мэт. У эпохі крызісаў звычайна назіраецца тэндэнцыя абясцэньвання культурных сэнсаў.

Своеасаблівым адказам на запатрабаванні часу стала сімвалісцкая канцэпцыя мастацтва. Мастацкія адлюстраванні прадметнага свету пераўтвараліся ў сімвалы і, такім чынам, набывалі шматграннае прачытанне, асабліваю вобразную працягненасць, бо канцэптавалі ў сабе шматаспектныя духоўныя існасці. Сімвалісцкая канцэпцыя стала адказам на натуралізм, сацыяльны дыдактызм і крытыцызм, якія былі распаўсюджаныя ў мастацтве XIX стагоддзя. Сімвал пранізвае ўсе ўзроўні быцця, вывяляючы ў іх трансцэндэнтныя існасці. Сімвалісцкая канцэпцыя мастацтва дазваляла захаваць анталагічную цэласнасць карціны быцця, спалучыць пластычна-пачуццёвую канкрэтнасць вобраза са светам ідэй - вышэйшай рэчаіснасцю. Такая пазіцыя арыентавала на *каштоўнаснае* асэнсаванне быцця, на спасціжэнне яго ў форме сэнсавых абагульненняў.

Характэрнымі для культурнай сітуацыі пачатку XX ст. з’яўляюцца стылёвыя пошукі ў абстракцыянізме. Заснавальнік супрэматызму К.С. Малевіч (1878-1935) адстойваў погляды на “жывапіс як такі”, “чыстае мастацтва”, якія не маюць патрэбы ў мастацкім вобразе як увасабленні

пэўнай аўтарскай задумы. Галоўная і адзіная ідэя, якая можа прысутнічаць у жывапісным творы – гэта ідэя самога жывапісу. Сутнасць кожнай з’явы, феномена, для Малевіча, не мае нічога агульнага з візуальнымі формамі рэчыўнага свету – яна бязвобразная, беспрадметная [5, с. 329]. Вынік гэтага працэсу – выхад у беспрадметнасць, такое месца, дзе мастак павінен стварыць жывапісную прастору, выразіць жывапіс як такі. “Чорны квадрат” (1913) Малевіча – абсалютная абстракцыя, поўны разрыў з пачуццёва-пластычным пачаткам ў мастацтве.

На процілеглых творчай канцэпцыі К.С. Малевіча пазіцыях стаяў Г.Г. Шпэт. У сваёй працы «Эстэтычныя фрагменты» ён пісаў: “Перад чорным нішто – хто не страціць розум? <...> Няўжо можна мастаку ўласнымі рукамі разбурыць дадзеную яго вачам і таму сапраўдную рэчаіснасць? Няўжо можа быць іншая? Яе можна толькі “пераймаць”; яе патрэбна тварыць; яна – наяўная, за ёю – нішто. <...> Усё яе ўнутранае – яе знешняе. <...> Рэальнасць, рэчаіснасць вызначаецца толькі знешнасцю. Толькі знешнасць – непасрэдна эстэтычная” [9, с. 362-363].

Г.Г. Шпэт востра адчуваў карэнныя змены, якія адбываліся ў сацыяльным, палітычным і культурным жыцці грамадства. Шляхі вырашэння крызіснай сітуацыі ён бачыў не ў радыкальным адмаўленні класічнай традыцыі ў мастацтве з яе міметычна-вобразнай формай, не ў фармальным пошуку, а ў імкненні да паглыбленага рэалістычнага бачання. Ён выступаў супраць спрошчанага разумення рэалізму. А прыкладаў такога разумення ў тых часы (да і сёння) было не мала. Напрыклад, Х. Артэга-і-Гасет (1883-1955) у працы «Дэгуманізацыя мастацтва» (1925) пісаў: “Імператыў выключнага рэалізму, які кіраваў успрыняццём у мінулым (XIX. – А.С.) стагоддзі, з’яўляецца бяспрыкладным у гісторыі эстэтыкі бязладдзем. <...> Рэалізм заклікае мастака пакорліва прытрымлівацца формы рэчаў і тым самым не мець стылю” [6, с. 235-237]. Як бы палемізуючы з іспанскім філосафам, Г.Г. Шпэт піша: “Рэалізм, калі ён – не рэалізм духу, а толькі прыроды і душы, ёсць адцягнены рэалізм, скат у “нішто” натуралізму. Толькі дух у сапраўдным сэнсе рэалізуецца – хай нават матэрыялізуецца, увасабляецца і натхняецца, г.зн. здзяйсняецца ў той жа прыродзе і душэўнасці, але заўсёды ўзнікае да рэальнага быцця ў формах культуры. <...> Дух <...> рэальны не “у сабе”, а ў прызнанні. “У сабе” ён толькі пазнаецца, у сабе ён толькі ідэя. Культура, мастацтва – рэальнае здзяйсненне, творчасць. Без стылю і формы – ён чыстае і адцягненае не-быццё. Рэалізм ёсць рэалізацыя, а не быццё. Спазнаць рэальнасць, даведацца пра ідэю і здзейсніць яе – такі шлях ад Адраджэння да стылю” [9, с. 359].

Развіваючы ідэі гегельянскай эстэтыкі ў новых умовах, Г.Г. Шпэт трактаваў мастацтва як форму *ведання*. Гэта форма абавязкова павінна быць пачуццёвай, бо вобраз, пластыка – невычэрпныя. У любым кантэксце яна, судакранаючыся з рэчаіснасцю, заўсёды выпраменьвае пэўную энергію. Цяжкасці станаўлення форм новага рэалізму Г.Г. Шпэт звязвае са стратай паняцця “рэальнасці”. Адсюль вынікае, што калі рэчаіснасць робіцца ілюзіяй, застаецца толькі пустая форма. Мастацтва губляе сваю сутнасць і прызначэнне – быць сродкам спасціжэння ў форме пачуццёвага вобраза феноменальнага свету (і, праз гэта, самога чалавека) і пераўтвараецца ў сферу эксперыментаў, форматворчасці [9, с. 371].

Логіка разважанняў Г. Шпэта заканамерна вяла яго да праблемы слова, якое заўсёды выконвае функцыю абагульнення і абстрагавання. У артыкуле «Мудрасць ці розум?» (1917) ён адзначае: “Значэнне слова ляжыць у яго змесце, зместам жа з’яўляецца ўсё, што ёсць, што перажываецца, што ўсведамляецца” [10, с. 303]. Гэта думка Г. Шпэта адразу адмяжоўвае яго пазіцыю ад ўсялякіх фармалістычных “гульняў” са словам, якія мелі шырокае распаўсюджанне ў сучаснай яму прозе і паэзіі, натуралістычнага нігілізму, сімвалічнай адцягненасці.

Сцвярджэнне пластычна-вобразнай формы мастацкага выражэння характэрнае для беларускай культуры, перш за ўсё – для вярбальнага мастацтва. Ф. Багушэвіч у прадмове да «Дудкі беларускай» адзначае: “Пазнаюць людзей ці па гаворцы, ці па адзежы, хто якую носе; ото ж *гаворка, язык і ёсць адзежа душы* (курсіў мой. – А.С.)” [1, с. 17]. Ф. Багушэвіч надае слову як сродку захавання і рэтрансляцыі духоўных каштоўнасцей выключнае значэнне, а гэта значыць, сцвярджае яго шматграннасць, сэнсава-пластычную цэласнасць, невычэрпнасць паняццевага зместу (суадносна з невычэрпнасцю і шматграннасцю феноменаў рэчаіснасці ў іх дадзенасці кагнітыўным працэсам свядомасці). На пазіцыях, у многім блізкіх да поглядаў Ф. Багушэвіча, стаяў Ул. Самойла (1878-1941?). У эсе «Гэтым пераможаш!..» (1924) аўтар падкрэслівае выключнае значэнне пластычнага, “жывога” слова, мовы для развіцця і паўнаwartаснага існавання супольнай і індывідуальнай свядомасці [2, с. 158]. У многім абапіраючыся на погляды нямецкага філосафа І. Фіхтэ, Ул. Самойла адназначна сцвярджае прыярытэт каштоўнасцей зямнога існавання, у межах якога павінна ажыццяўляцца актыўная дзейнасць суб’екта, дасягацца тоеснасць Я-асабістага і Я-супольнага: “Толькі ў дадзеным нам рэальным сьвеце мы можам дзеяць” [2, с. 102-103].

Вялікую ўвагу пластычна-вобразнаму ўзнаўленню свету феноменаў у стварэнні мастацкай карціны надаваў Я. Колас (1882-1956). Яркае сведчанне

таму – яго мастацкая і тэарэтычная творчасць. У працы «Методыка роднай мовы» (1925) Я. Колас адзначае: “Мастак, ствараючы вобраз, у аснову яго кладзе сваё назіранне за жыццём, агортвае яго сваім адчуваннем, сваімі прадстаўленнямі і ажыўляе яго ў слоўным выражэнні. <...> Значэнне мастацкага вобраза заключаецца ў тым, што пры яго дапамозе мы зразумяваем пэўную жыццёвую з’яву: вобраз як бы злучае, яднае каля сябе рад асобных мысляў і назіранняў” [4, с. 428-429]. Заканамерна, што галоўнай задачай мастацкага твору Я. Колас лічыць тое, каб “даць карціну жыцця, не люстраную, як казалі, маючы на ўвазе фатаграфічнасць выявы, а *жывую, рэальную, ва ўсёй прыгажосці* (курсіў мой. – А.С.), з пераадоленнем цяжкасцей і супярэчлівасцей” [4, с. 258].

Арыентацыя на рэальны свет як сферу творчай самарэалізацыі асобы характэрная для філасофскіх поглядаў І. Канчэўскага (1896-1923). Скрызнай інтэнцыяй філасофіі І. Канчэўскага з’яўляецца ягонае выказванне “усё існуючае творча” [2, с. 97], якое, несумненна, выцякае з успрыняцця ім чалавечага і феноменальнага свету ў іх непадзельнай еднасці. Падобная пазіцыя бачная і ў фрагменце з нарыса «Адвечным шляхам» (1921) [2, с. 89]. Прырода і чалавек паўстаюць у гэтым апісанні ў непадзельным адзінстве, як арганічныя часткі несупыннага творчага жыццёвага працэсу. Такі погляд І. Канчэўскага ўзыходзіць да міфапаэтычных уяўленняў, у якіх, па словах заснавальніка аналітычнай псіхалогіі К.Г. Юнга (1875-1961), “суб’ект і аб’ект неадрознення і знаходзяцца ў стане ўзаемапранікнення” [11, с. 236].

Такім чынам, арыентацыя творчай увагі на шляхі феноменалагічнай эстэтыкі скіроўвае чалавечую свядомасць на ўспрыманне рэальнага свету як самадастатковай каштоўнасці, садзейнічае пераадоленню дыхатаміі прыроднага і чалавечага (культурнага) пачаткаў, выпрацоўвае цэласнае светабачанне. Рэальнасць як плоць духа, як крыніца і сутнасць творчага працэсу – вось шлях феноменалагічнай эстэтыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Багушэвіч, Ф. Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты / Ф. Багушэвіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1991. – 309 с.
2. Беларуская думка XX стагоддзя: Анталогія. – Варшава, 1998. – 744 с.
3. Гегель, Г.В.Ф. Феноменология духа / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Наука, 2000. – 495 с.
4. Колас, Я. Збор твораў у чатырнаццаці тамах / Я. Колас. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1976. – Т. 12: Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы 1947-1956 гг. і “Методыка роднай мовы”. – 528 с.

5. Малевич, К. Чёрный квадрат / К. Малевич. – СПб. : Азбука, 2001. – 576 с.
6. Ортега-и Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. – СПб.; М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 509 с.
7. Фромм, Э. Человеческая ситуация / Э. Фромм. – М. : Смысл, 1994. – 238 с.
8. Хрестоматия по истории философии: учеб. пособие для вузов. В 3 ч. Ч. 1. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 448 с.
9. Шпет, Г.Г. Сочинения / Г.Г. Шпет. – М. : Правда, 1989. – 608 с.
10. Шпет, Г.Г. Философские этюды / Г.Г. Шпет. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1994. – 376 с.
11. Юнг, К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.

SUMMARY

In the article essential tendency of modern theory is reflected: transition from normative installations to phenomenological dynamic. Emphasis is given to aesthetic concept of one of the founders of phenomenological school of G. Shpet. Art phenomenon for G. Shpet is first of all carrier of senses of knowledge of specific art and aesthetic. The chosen method allows to leave on way of synthetic generalizations. In condition fragmentariness and step-type behaviour give opportunity to see diachronic picture of aesthetic dynamic.