

- многофункциональность изобразительного символа (знака).

Символ является относительно устойчивым элементом культуры. В любом произведении народного искусства при помощи ассоциаций границы смысла символа можно раздвигать до бесконечности. При этом символ обладает адаптивными резервами для обеспечения собственной вариантности. Поэтому практически невозможно существование статичного, неподвижно обозначенного смысла символа. При столкновении и адаптации различных культурных традиций смысл символа может изменяться от нюансного до противоположного, в зависимости от степени воздействия и тех вариантов, которые уже существовали в рамках данной символической системы. При этом старые и новые значения символа могут существовать как параллельно, так и последовательно во времени и пространстве. Символ в искусстве возникает и функционирует как динамическая категория, а генезис смысла символа соответствует генетическому принципу существования живой материи. Символы способны создавать бесконечное число комбинаций.

Значение символа:

- определяется только в контексте;
- с течением времени может изменяться;
- количество значений стремится к бесконечности.

Традиционная культура уже обладает определенной системой символов, из которых художник выделяет нужные для решения конкретной задачи, расставляя акценты на одно или несколько значений символа. Тогда символ выступает как однознач-

ный в рамках данного произведения, а потенциальные его значения подразумеваются или вовсе не рассматриваются.

Народное искусство изначально символично по своей природе, поскольку имеет свои корни в обряде и ритуале. Поэтому здесь существует как бы два символических уровня:

1. Символический сам процесс создания произведения. В этом случае содержание символа передается через саму структуру произведения, т.е. все произведение становится символом, его составляющие становятся его элементами. Постепенно, с отмиранием ритуальной обрядности предмет становится просто произведением искусства. Изъятый из магического, ритуального контекста, он приобретает новый символизм.

2. Любое произведение можно рассматривать как систему символов, каждый из которых может иметь бесконечное число трансформаций, а соответственно интерпретаций.

Возникновение и формирование символов обусловлено единством общих и частных закономерностей, основанных на мифологической модели мира, которая строилась как результат взаимодействия человеческого сознания и реальности. Каждое произведение народного декоративно-прикладного искусства, имея свои начала в мифологии и ритуале, создает модель Вселенной, повторяя сотворение Космоса из Хаоса. Иными словами, любое произведение народного декоративно-прикладного искусства – это моделирующая система, отражающая принцип построения мира, взаимосвязь в нем частей и элементов.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КАК ФАКТОР РЕГУЛИРОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Н. Е. Шелупенко

Рецензент: И. Г. Игнатович, кандидат исторических наук, профессор культурологии

Развитие современной культуры Беларуси, изменение, происходящие в ней, требуют решения многих задач, успешность реализации которых во многом зависит от политики государства в области культуры. Разработка и осуществление культурной политики требует учета интересов как социальных слоев и групп, общества в целом, так и каждой личности.

И хотя динамика государства не совпадает с динамикой культуры, в каждом обществе государство поддерживает сферу культуры специальной политикой, которая реализуется через бюджет, законодательство, легитимность тех или иных культурных артефактов, контроль и т.д. Как свидетельствует мировая практика и отечественный опыт, в переломные моменты общественного развития роль государства как гаранта культурного развития и ведущего фактора определения культурной политики возрастает.

Политика в области культуры – это система юридическо-правовых, экономических, социально-политических, организационных и других мероприятий, направленных на формирование желательной для общества и удовлетворяющей личность, социальные слои и группы культурной ситуации, которая создает условия для позитивного гармоничного развития культуры и личности, оптимизации социальных отношений в области культуры [2, с. 15].

Культурная политика в нашей стране строится на основе Конституции Республики Беларусь и направлена на обеспечение культурных прав общества в целом и личности в частности, а также на политическое, экономическое и духовное обновление государства

Политика белорусского государства в области культуры заключается прежде всего в создании экономических и организационно-правовых условий развития культуры, сохранении и обеспечении эффективной деятельности ее предприятий, организаций, учреждений, подготовке и социальной защите работников культуры, деятелей искусства, в стимулировании любительских объединений и самодетельного народного творчества. «Государственные органы во взаимодействии с общественными организациями должны обеспечить развитие культуры и нести ответственность за духовное, моральное, эстетическое воспитание граждан», – отмечается в Законе о культуре. Они должны усовершенствовать систему социальных, организационно-правовых и экономических гарантий ее развития, создавать необходимые условия для приобщения граждан к национальному и мировому культурному наследию. Необходимо формировать систему предприятий и учреждений, создавать гарантии и стимулы художе-

ственного творчества, сохранять традиционную культуру (фольклор, народные промыслы и ремесла), использовать достижения культуры.

Основные направления культурной политики нашего государства были сформулированы в ряде законодательных актов. Первым документом, который определил общие контуры политики государства в области культуры в период социально-экономических преобразований, был Закон Белорусской Советской Социалистической Республики «О культуре в Белорусской ССР» (1991). Его принятие является свидетельством внимания со стороны государства к проблемам культуры. В настоящее время в связи с переменами, происходящими в стране, в этот закон вносятся определенные изменения и дополнения.

За последние годы с целью обеспечения развития культуры были приняты законы: «Об охране историко-культурного наследия» (1992), «Об авторском праве и смежных правах» (1998), «О музеях и Музейном фонде Республики Беларусь» (1996), «О творческих союзах и творческих работниках» (1999), «О народном творчестве, народных промыслах (ремеслах) в Республике Беларусь» (1999). Современная концепция национального развития в сфере культуры нашла отражение в Государственной программе «Функционирование и развитие культуры Беларуси до 2005 года» («Культура»), в которой определены стратегические направления и важнейшие задачи по дальнейшему развитию отрасли. К ним относятся: сохранение действующей сети учреждений культуры и искусства; сохранение и развитие народного художественного творчества, народных промыслов и традиционной культуры; наращивание творческого потенциала профессиональных и любительских коллективов; государственная поддержка творчески одаренной молодежи; поддержка деятельности национальных культурных объединений республики; повышение уровня и качества услуг культуры и обеспечение их доступности для населения и др.

Это дает основания утверждать, что в Беларуси общество и государство осуществляют сознательное, планомерное и целенаправленное воздействие на культуру как целостную систему производства, распределения, обмена и потребления знаний, ценностей и норм, образцов жизнедеятельности в соответствии с объективными закономерностями их развития в интересах общества и каждой отдельной личности.

1. Дзяржаўная праграма “Функцыяніраванне і развіццё культуры РБ да 2005 года”. – Мн.: БДШК, 2002. – 69 с.
2. Ігнатовіч П.Р. Культурная палітыка Рэспублікі Беларусь на этапе трансфармацыі грамадства // *Культура Беларусі: стан і перспектывы развіцця*. 36. артыкулаў. – Мн., 2001. – С. 11 – 23.

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛАРУСИ XIX ВЕКА

Л. В. Шибасва

Рецензент: А. И. Смолик, доктор культурологии, профессор

Значимость романтизма не только как художественного направления XIX в., но и как целостной ценностно-мировоззренческой системы определяется тем, что благодаря его философско-эстетической позиции происходит возрастание самооценки искусства как креативной силы культуры, в центре которой стоит личность художника. Одним из толкований романтизма в эпоху его становления (у Мюссе) являлось его определение как отсутствие трех единств в драме и вообще система принципов, противоположная классицизму. Ежеминутно меняющаяся форма, не теряющая единства, непрекращающийся поиск мироощущенческих основ бытия, поиск самого себя в мире реальности и эстетического наиболее ярко проявились в музыке. Именно в ней романтический динамизм и драматичность приобрели цельность и «гармоничность стихии». Поэтому вовсе не случайно, по словам культуролога Н. Н. Петрухинцева, что романтизм и в живописи, и в литературе, и в скульптуре очень существенно музыкален и закономерно оказался выраженным в первую очередь в пронизанной мелосом и ритмом поэзии [1, с. 318]. Действительно, творчество А. Мицкевича, В. Дунина-Марцинкевича, К. Делявина, Я. Чечета вплетены в музыку С. Монюшко, К. Липиньского, Ф. Шопена: поэзия и проза становятся музыкальными, а музыка поэтической.

Ощутимым стало влияние на музыкальную композицию смешанных этико-драматических и лирических жанров, что проявлялось в сочинениях Г. Венявского, С. Монюшко, А. Абрамовича. Для их творчества характерно «сквозное, тяготеющее к безрепризности развитие с кульминацией в конце, наличие пролога и эпилога, а также центрального эпизода, благодаря которому целое приобретает музыкально-архитектоническую стройность, общую логику движения от первоначальной дискретности к итоговой слитности» [2, с. 350].

Влияние литературы (поэзии) на музыку проявилось не только в структурно-метрическом, композиционном отношении, но и в образно-интонационном плане. Так, в одном из самых ярких произведений С. Монюшко – «Байке» (1848 г. Полное название в переводе с французского «Зимняя сказка. Фантастическая увертюра для большого оркестра») – проявилось необыкновенное богатство мелодического колорита. Ощущению постоянной смены образов, картин, настроений, смены временных и психологических планов способствует политематичность сочинения, сохраняющая при этом оригинальное композиционное единство, где сквозное развитие организуется стройностью и конструктивной четкостью формы, в которой сочетаются признаки сонатности, цикличности и вариационности. Причудливое переплетение музыкальных и внесмузыкальных истоков и прообразов, которые обнаруживаются в партитуре «Байки» придают сочинению С. Монюшко своеобразный, неповторимый облик, детерминированный во многом интенциями и концептуальными запросами романтизма. О принадлежности к последнему свидетельствует и тематизм «Байки». Во-первых, в ней присутствуют элементы бытовой, городской или усадебно-шляхетской музыкальной культуры в виде характерных ритмоинтонаций полонеза, вальса, баркаролы. Во-вторых, для нее характерны разнообразные проявления белорусского и польского мелоса. Например, в главной теме увертюры ясно прослушиваются элементы белорусского песенного фольклора – в запеве отчетливо проступают контуры старинного лада с субквартой, который представляет собой одну из наиболее распространенных в раннетрадиционном (аутентичном) белорусском фольклоре ладозвуковых формул [3, с. 213]. Новое, жизненное, аксиологическое видение, ставшее фактически аксиомой художественно-музыкального пространства романтизма, как и всего XIX в., можно объяснить иными, нежели в классицизме, познавательными-эпистемологическими стратегиями, придающими иррациональному началу статус равноправного с рациональным. Так, гносеология И. Канта находит «третий путь» в споре разума и чувств: «Ни одну из этих способностей нельзя

предпочесть другой. Без чувственности ни один предмет не был бы нам дан, а без рассудка, ни один нельзя было бы помыслить. Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы» [4, с. 155]. В музыке, согласно Ф. Шлегелю, сливаются бесконечное и единство, которые означают одно и то же, являются одновременно мыслью и чувством [5, с. 169].

Судьба талантливого виртуоза-скрипача ученика Мезера Кароля Стравинского являет собой пример того, насколько тесно переплетались, если не сливались воедино, творчество и жизнь, любовь и смерть, терзания сердца и музыка. Как исполнитель, К. Стравинский досконально знал и играл произведения Д. Виотти, Р. Крейцера, П. Байю, Ш. Лафана, К. Липиньского. Его творчество как композитора отличалось чрезвычайной глубиной, нежностью и необыкновенной проникновенностью. Он так же неистово любил, как и работал. К. Стравинский умер в возрасте 30 лет (его нашли утром в лесу, недалеко от города с предсмертной запиской к друзьям), не получив искренней взаимности от той, которая была недостойна подобной страсти. Таким, по словам М. Ельского, был трагический конец человека, который вместе с талантом имел трепетное сердце и благородство души. Как артист и поэт, который тонко чувствовал и любил, он не мог смириться с земными законами мира, среди которых ему стало тесно [6].

Борьба за свободу и национальную независимость в 1830 – 1931 гг. или в 1863 г. и апелляция к духовным истокам, народному творчеству были неотделимы друг от друга. Героизм, патриотизм, вера в будущее и одновременное разочарование в силе разума, пессимизм парадоксально переплетались и создавали синтетическое целое, являли на свет человека-творца, для которого честь и любовь к родине были превыше всего. Жизнь не стоила ничего, если она не создала, не служила цели, прекрасному идеалу. Как правило, для Польши, а затем и Беларуси таким идеалом было признание равноправия и национальной независимости. Вот почему героизм декабристов, терзание мятежного духа А. Пушкина и А. Мицкевича были так понятны и созвучны настроению и миропониманию в Германии или во Франции. Так, подавление польского национального восстания в 1831 г. вызвало горячее сочувствие Р. Вагнера, написавшего знаменитую увертюру «Польша» [7, с. 32].

В музыканте отные ценится не столько соблюдение им традиционных правил и соответствие его произведений нормам разума, сколько искренность и сила самовыражения. Если в классицизме, по словам Ю. Лотмана, «художественное и внехудожественное пространство отделены резкой чертой (занавес отделяет непреодолимой гранью сцену от зрителя, отношение между изображением и содержанием определяется конвенцией, а не подобным), то в романтизме жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит подражать ему» [8, с. 181]. Жизнь вторгается в искусство, а искусство становится моделью, которой подражает жизнь.

Оставаясь одним из спорных вопросов о соотношении чувственного и рационального в музыкальной культуре XIX в., последний выдвинул еще одну проблему – оппозиционность реальности и идеала, земного и искусства, которая рассматривалась в различных плоскостях романтизмом и реализмом. Признавая отличия между двумя последними стилевыми направлениями, мы склонны их рассматривать в качестве двух взаимодополняющих взглядов, парадигм, тесно взаимодействующих друг с другом, но не как антитезы. Музыка М. Монюшко, Ф. Шопена, К. Липиньского или Р. Вагнера, Н. Паганини, М. Глинки – не есть плод только личных ощущений и переживаний. Анализ сферы музыкальных прообразов свидетельствует о теснейшей связи произведения с внешней, внесмузыкальной действительностью. В силу ярко выраженной знаемости восприятия, значение имеет и то, что за текстом, и не только то, к чему отсылает художественный текст, но и то, что *a priori* незримо и потенциально