

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Факультэт культуралогіі і сацыякультурнай дзейнасці

Кафедра культуралогіі

УЗГОДНЕНА
Загачык кафедры

_____ 20__ г.

УЗГОДНЕНА
Дэкан факультэта

_____ 20__ г.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС

ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРАЛОГІЯ

Раздзел 5. АРХЕТЫПЫ КУЛЬТУРЫ

*для спецыяльнасці 1-21 04 01 Культуралогія (на напрамках),
напрамку спецыяльнасці 1-21 04 01-01
Культуралогія (фундаментальная),
спецыялізацыі 1-21 04 01-01 01 Тэорыя і гісторыя культуры*

Складальнік: Сухоцкая Т.Ф., дацэнт кафедры культуралогіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат культуралогіі, дацэнт

Разгледжана і зацверджана
на пасяджэнні Савета ўніверсітэта _____ 20__ г.
праатакол № _____

Мінск, 2017

Складальнік:

Сухоцкая Т.Ф., дацэнт кафедры культуралогіі ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат культуралогіі, дацэнт

Рэцэнзенты:

А.І. Сцепанцоў, загадчык кафедры культуралогіі і псіхалага-педагагічных дысцыплін Інстытута культуры Беларусі, кандыдат культуралогіі, дацэнт;

А.У. Рагуля, кандыдат філалагічных навук, прафесар кафедры этналогіі і фальклора ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, прафесар культуралогіі

Разгледжаны і рэкамендаваны да зацвярджэння:

Кафедрай культуралогіі

(пратакол ад 26.04.2017 № 10);

Саветам факультэта культуралогіі і сацыякультурнай дзейнасці

(пратакол ад 03.05.2017 № 8)

ЗМЕСТ

| | |
|--|-----|
| 1. ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА..... | 4 |
| 2. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ..... | 6 |
| 2.1 Канспект лекцый..... | 6 |
| 3. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ..... | 92 |
| 3.1 Тэматыка семінарскіх заняткаў..... | 92 |
| 4. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЮ ВЕДАЎ..... | 93 |
| 4.1 Заданні для кантралюемай самастойнай работы студэнтаў..... | 93 |
| 4.2 Пералік пытанняў па тэмах семінарскіх заняткаў..... | 94 |
| 4.3 Пытанні да экзамену..... | 96 |
| 5. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ..... | 98 |
| 5.1 Вучэбная праграма..... | 98 |
| 5.2 Асноўная літаратура..... | 111 |
| 5.3 Дапаможная літаратура..... | 113 |

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Гісторыя культурнага досведу адкладаецца ў свядомасці людзей агульнаэтнічнай памяццю – архетыпамі, якія выступаюць у якасці фарміруючых канстантных мадэлей духоўнага жыцця.

Архетыпныя асновы культуры займаюць важнае месца ў сучасным гуманітарным дыскурсе, бо сімвалічнае (архетыпнае) мысленне з'яўляецца базісам культуры. Будучаму культуралагу-даследчыку вельмі важна навучыцца выяўляць і інтэрпрэціраваць сімвалы, архетыпныя вобразы ў тэкстах культуры, раскрываць іх сакральны і аксіялагічны аспекты. Тэорыя архетыпа і практычныя навыкі яго інтэрпрэтацыі, уменне вызначаць архетыпную структуру ў міфацэнтрычным тэксце з'яўляюцца важнымі элементамі сістэмы кампетэнцыі студэнтаў-культуралагаў.

Змест раздзела «Архетыпы культуры» вучэбнай дысцыпліны «Экзістэнцыяльная культуралогія» ўзаемазвязаны і дапаўняецца такімі дысцыплінамі, як «Тэорыя і гісторыя культуры», «Герменеўтыка», «Семіётыка», «Фенаменалогія», «Асоба і культура».

Мэта вучэбнай дысцыпліны – падрыхтоўка студэнтаў у галіне архетыпалогіі як герменеўтычнай асновы даследавання тэксту культуры, засваенне герменеўтычнай працэдуры і атрыманне практычных навыкаў інтэрпрэтацыі тэкстаў культуры.

Задачы дысцыпліны:

- засваенне паняццяў і тэрміналогіі дысцыпліны, якая вывучаецца;
- знаёмства з разнастайнымі псіхааналітычнымі трактоўкамі паняцця «архетып»;
- фарміраванне у студэнтаў уяўлення аб архетыпным базісе культуры;
- знаёмства студэнтаў з асновамі архетыпалогіі і псіхааналітычнай герменеўтыкі;
- фарміраванне ў студэнтаў ведаў і навыкаў самастойнага даследавання архетыпаў у тэкстах культуры.

У выніку вывучэння дадзенай дысцыпліны студэнты павінны *ведаць*:

- змест і сутнасць навуковых падыходаў да тлумачэння індывідуальнага і калектыўнага несвядомага;
- асноўныя псіхааналітычныя канцэпцыі, якія ўзніклі ў беларускай і замежнай гуманітарыстыцы;
- старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры і іх актуалізацыю, рэінтэрпрэтацыю ў сучаснай культуры;
- катэгарыяльны апарат архетыпалогіі;
- тэксты асноўных прац прадстаўнікоў псіхааналітычнай тэорыі;

умець характарызаваць:

– архетыпы як складальнікі калектыўнага несвядомага і ўяўленні пра першавобразы;

– знешнія і ўнутраныя фактары станаўлення і развіцця архетыпнай айчыннай і замежнай думкі;

– асноўныя падыходы да даследавання знака, сімвала, архетыпа;

умець аналізаваць:

– архетыпныя структуры міфацэнтрычнага тэксту і вербальна-візуальнага тэксту культуры;

– архетыпныя вобразы і структуры ў творах розных відаў мастацтва.

Да эфектыўных педагагічных метадык і тэхналогій, якія садзейнічаюць далучэнню студэнтаў да пошуку і выкарыстання ведаў, спрыяюць набыццю вопыту самастойнага вырашэння задач, адносяцца:

– тэхналогіі праблемна-модульнага навучання;

– тэхналогіі вучэбна-даследчай дзейнасці;

– праектныя тэхналогіі;

– камунікатыўныя тэхналогіі (дыскусіі, прэс-канферэнцыі, вучэбныя дэбаты і іншыя формы і метады);

– метады аналізу канкрэтных сітуацый;

– гульнявыя тэхналогіі, у межах якіх студэнты ўдзельнічаюць у дзелавых, ролевых, імітацыйных гульнях, і інш.

Для кіравання вучэбным працэсам і арганізацыі кантрольна-ацэначнай дзейнасці выкладчыкам рэкамендуецца выкарыстоўваць рэйтынжавыя, крэдытна-модульныя сістэмы ацэнкі вучэбнай і даследчай дзейнасці студэнтаў, варыяцыйныя мадэлі кіруемай самастойнай работы, вучэбна-метадычныя комплексы.

II. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

2.1 Канспект лекцый

Тэма 1. Уводзіны ў вучэбную дысцыпліну “Архетыпы культуры”

1. Змест дысцыпліны “архетыпы культуры”, яго сувязь з іншымі гуманітарнымі дысцыплінамі

Архетыпныя асновы культуры займаюць важнае месца ў сучасным гуманітарным дыскурсе, бо сімвалічнае (архетыпнае) мысленне з’яўляецца базісам культуры. Будучаму культуролагу-даследчыку вельмі важна навучыцца выяўляць і інтэрпрэтаваць сімвалы, архетыпныя вобразы ў тэкстах культуры, раскрываць іх сакральны і аксіялагічны аспекты. Тэорыя архетыпа і практычныя навыкі яго інтэрпрэтацыі, уменне вызначаць архетыпную структуру ў міфацэнтрычным тэксце з’яўляюцца важнымі элементамі сістэмы кампетэнцыі студэнтаў-культурологаў.

Змест раздзела «Архетыпы культуры» вучэбнай дысцыпліны «Экзістэнцыяльная культуралогія» ўзаемазвязаны і дапаўняецца такімі дысцыплінамі, як «Тэорыя і гісторыя культуры», «Герменеўтыка», «Семіётыка», «Фенаменалогія», «Асоба і культура».

2. Мэта і задачы, структура вучэбнага курса

Мэта вучэбнай дысцыпліны – падрыхтоўка студэнтаў у галіне архетыпалогіі як герменеўтычнай асновы даследавання тэксту культуры, засваенне герменеўтычнай працэдуры і атрыманне практычных навыкаў інтэрпрэтацыі тэкстаў культуры.

Задачи дысцыпліны:

- засваенне паняццяў і тэрміналогіі дысцыпліны, якая вывучаецца;
- знаёмства з разнастайнымі псіхааналітычнымі трактоўкамі паняцця «архетып»;
- фарміраванне у студэнтаў уяўлення аб архетыпным базісе культуры;
- знаёмства студэнтаў з асновамі архетыпалогіі і псіхааналітычнай герменеўтыкі;
- фарміраванне ў студэнтаў ведаў і навыкаў самастойнага даследавання архетыпаў у тэкстах культуры.

У выніку вывучэння дадзенай дысцыпліны студэнты павінны *ведаць*:

- змест і сутнасць навуковых падыходаў да тлумачэння індывідуальнага і калектыўнага несвядомага;
- асноўныя псіхааналітычныя канцэпцыі, якія ўзніклі ў беларускай і замежнай гуманітарыстыцы;
- старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры і іх актуалізацыю, рэінтэрпрэтацыю ў сучаснай культуры;

- катэгарыяльны апарат архетыпалогіі;
- тэксты асноўных прац прадстаўнікоў псіхааналітычнай тэорыі;

У адпаведнасці з вучэбным планам структура курса складаецца з лекцыйных і семінарскіх заняткаў.

3. Паняцце “сімвалічнае мысленне”

Мысленне – гэта індывідуальны спосаб перапрацоўкі інфармацыі, форма псіхічнага адлюстравання чалавекам рэчаіснасці. Вылучаюць 4 базавых тыпы мыслення, кожны з якіх валодае спецыфічнымі характарыстыкамі: прадметнае, вобразнае, знакавае і сімвалічнае мысленне.

Джером Брунер разглядаў мысленне як пераклад з адной мовы на іншы. Такім чынам, пры чатырох базавых мовах ўзнікае шэсць варыянтаў перакладу: прадметна-вобразны (практычны), прадметна-знакавы (гуманітарны), прадметна-сімвалічны (аператарны), вобразна-знакавы (мастацкі), вобразна-сімвалічны (тэхнічны), знакава-сімвалічны (тэарэтычны).

Вылучаюцца наступныя фактары мыслення: практычнасць — тэарэтычнасць; гуманітарнасць — тэхнічнасць; мастацкасць — аператарнасць; канкрэтнасць — абстрактнасць.

Прадметнае мысленне. Людзі з практычным складам розуму аддаюць перавагу прадметнаму мысленню, для якога характэрны непарыўная сувязь з прадметам у прасторы і часе, пераўтварэнне інфармацыі з дапамогай прадметных дзеянняў, паслядоўнае выкананне аперацый. Вынікам такога тыпу мыслення становіцца думка, увасобленая ў новай канструкцыі.

Сімвалічнае мысленне. Людзі з матэматычным складам розуму аддаюць перавагу сімвалічнаму мысленню, калі адбываецца пераўтварэнне інфармацыі з дапамогай правілаў вываду (у прыватнасці, алгебраічных правілаў або арыфметычных знакаў і аперацый). Вынікам з’яўляецца думка, выяўленая ў выглядзе структур і формул, якія фіксуюць істотныя адносіны паміж знакамі.

Знакавае мысленне. Асобы з гуманітарным складам розуму аддаюць перавагу знакаваму мысленню. Яно характарызуецца пераўтварэннем інфармацыі з дапамогай высноў. Знакі аб’ядноўваюцца ў больш буйныя адзінкі па правілах адзінай граматыкі. Вынікам з’яўляецца думка ў форме паняцця або выказвання, якое фіксуе істотныя адносіны паміж прадметамі.

Вобразнае мысленне. Людзі з мастацкім складам розуму аддаюць перавагу вобразнаму тыпу мыслення. Гэта аддзяленне ад прадмета ў прасторы і часу, пераўтварэння інфармацыі з дапамогай дзеянняў з вобразамі. Няма фізічных абмежаванняў на пераўтварэнне. Аперацыі могуць

ажыццяўляцца як паслядоўна, так і адначасова. Вынікам служыць думка, увасобленая ў новым вобразе.

Сімвалічнае мысленне з'яўляецца базавым, агульначалавечым. Калі ўявіць нашу псіхіку ў выглядзе айсберга, то там жа мысленне толькі невялікая яго вярхушка, а сімвалічнае ёсць велічэзная аснова, амаль цалкам схаваная за гранню свядомасці. Сімвалічнае мысленне засвойваецца чалавекам несвядома разам з культурай. Яно носіць практычны характар, будучы звязана з пачуццямі, эмоцыямі, вобразамі, з рэальнымі ўчынкамі, жыццём і яго праблемамі.

У чалавечай псіхіцы эмоцыі, мысленне і паводзіны не падзеленыя на асобныя працэсы; яны заўсёды сплечены, цесна звязаныя. І толькі ў ходзе адукацыі людзі навучаюцца аддзяляць інтэлектуальныя, разумовыя аперацыі ад сваіх эмоцый, дзеянняў і праблем. Тым самым мы набываем здольнасць думаць больш фармальна, абстрактна.

У творчасці вырашальную ролю адыгрывае сімвалічнае мысленне. Гісторыя вялікіх адкрыццяў сведчыць аб тым, што ў момант творчага азарэння ідэя прыходзіць да чалавека ў выглядзе сімвала. Сімвалічнае мысленне можа выступаць у выглядзе першабытнага мыслення, міфалагічнага, метафарычнага, творчага мыслення, мыслення ў змененых станах свядомасці, мовы свядомасці і інш. Кожнае з гэтых паняццяў робіць акцэнт на адным з аспектаў сімвалічнага мыслення, на адной з абласцей яго прымянення.

Сімвалічнае мысленне пануе ва ўсіх відах мастацтва: жывапісу, паэзіі, літаратуры, музыцы, танцы, тэатры, кінематографе, модзе. Можна сказаць, што сапраўдны мастак валодае чуласцю да архетыпаў — сімвалаў-первообраў. Ён, падобна прароку, умее «выцягваць іх на паверхню» і ўводзіць у тканіну свядомасці.

Ідэалогія, палітыка, рэклама, менеджмент, усе віды узаемаадносін паміж людзьмі таксама па большай частцы кіруюцца схаванымі механізмамі сімвалічнага мыслення. Псіхатэрапія як спосаб дапамогі ў вырашэнні складаных жыццёвых і асобных праблем аказваецца эфектыўнай, толькі калі закранае глыбіні гэтай псіхікі. Любая псіхалагічная праблема застаецца нявырашанай да тых часоў, пакуль чалавеку не ўдасца перажыць яе на мове сімвалаў. Інтуіцыя таксама грунтуецца на сімвалічным мысленні. Аднак эмацыйная энергія сімвала можа быць скіравана і на зло, напрыклад пры ідэалагічным маніпуляванні свядомасцю і паводзінамі людзей. Сімвалічныя структуры псіхікі прыходзяць на выручку, як бы ўсплываючы на паверхню ва ўсіх экстрэмальных, крызісных жыццёвых сітуацыях. Псіхічнае здароўе, ды і само жыццё чалавека, залежыць, такім чынам, ад працы сімвалічнага

мыслення, якое структурыруе ўяўленні пра свет, жыццё і аб сабе, аб сваіх пачуццях і паводзінах.

Тэма 2. Паняцці “архетып” і “сімвал”

1. Канцэптуалізацыя паняцця “архетып”

Тэорыя архетыпа зарадзілася ў філасофіі і культуры антычнасці. Вопыт антычнай філасофіі зводзіцца да вучэння Платона аб эйдосах і яны з'яўляюцца ідэальнымі бачнымі прататыпамі ўсіх рэчаў і ляжаць у пачатку ўсёй лініі мыслення, якая вядзе да паняцця архетыпа. Па Платону, свет па прыродзе дваякі: бачны свет зменлівых прадметаў і нябачны свет ідэй. Свет ідэй уяўляе сабой сапраўднае быццё, а канкрэтныя, пачуццёва ўспрымаемыя рэчы – нешта сярэдняе паміж быццём і небыццём, яны толькі цені ідэй, іх слабыя копіі. Ідэя, па Платону, гэта сэнс, сутнасць рэчы. Зыходным палажэннем філасофскай сістэмы Платона з'яўляецца проціпастаўленне быцця і небыцця, свету ідэй і свету матэрыі (пачуццёвых рэчаў). Такім чынам, старажытнагрэчаскі філосаф Платон адводзіць выключна высокае значэнне архетыпам як метафізічным ідэям, «парадыгмам» або мадэлям, тады як рэальныя рэчы ў яго з'яўляюцца толькі копіямі гэтых ідэй-мадэляў. У паняцце «архетып» Юнг ўклаў платонаўскую ідэю «эйдасаў», якія нязменныя і вечныя.

Філон Іудзей Александрыйскі ў сваіх працах ўпершыню выказаў ідэю адзінага і абсалютнага асабістага Бога як космасу ўсіх бясконцых ідэй. Ён супрацьпастаўляе пачуццёвы свет і сферу быцця, якую можна пазнаць з дапамогай розуму, дзе можна спасцігнуць ісціну; матэрыяльны свет — гэта вобласць «меркаванняў» (або «верагоднасці»), ён займае сярэдняе становішча паміж ісцінай і хлуснёй. Бог у Філона стаў падобным да платонаўскага свету ідэй.

Тэрмін архетып таксама сустракаецца ў Плоціна, заснавальніка школы неоплатанізму. Гэтым тэрмінам ён пазначае першапачатак свету і першаасновы яго станаўлення. У сваіх працах Плоцін выкарыстоўвае тэрмін «Сафія» у значэнні «розум» або «мудрасць». Без розуму наогул не існавала б ніякага арганізаванага цела. Матэрыя знаходзіцца ў сваім розуме, паколькі розум ёсць заўсёды нейкага роду арганізацыя, а ўсякая арганізацыя патрабуе для сябе матэрыял, без якога не было б чаго арганізоўваць, таму, што ўсякая арганізацыя страціла б сэнс. Па Плоціну, розум ёсць вядомага роду цела, а менавіта сэнсавае цела. Як адзначае Лосеў А., гэта і ёсць ідэальны і вечны архетып ўсяго існага, які валодае уласным самапазнаннем і непераадольна валадарыць над усім. Спасціжэнне Сафіі, па Плоціну, прадугледжвае зварот чалавека ад тутэйшага свету, да першаўзору гэтага свету, свету ісціна

існуючаму. У тэорыі ПЛОціна назіраецца ўзмацненне эстэтычнага пачатку, што з'яўляецца асновай для станаўлення ідэі «літаратурнага архетыпа» – у яго суадносінах з эстэтычным ідэалам. Найбольш ярка яго ідэі выяўляюцца ў трактатах «Аб выдатным» і «Аб разумнай прыгажосці».

Што тычыцца Ірынея Ліёнскага, то ён разглядае боскае стварэнне свету як архетыпічную падзею.

У сваю чаргу, філасофская накіраванасць Аўгусціна Блажэннага характарызуецца пазнаннем не тутэйшага, пачуццёвага свету, а іншага – свету ідэі, пазнаваемага розумам. Як пісаў К.Г. Юнг, слова «архетып» не сустракаецца ў Аўгусціна, але яго замяняе «ідэя». Светапогляд Аўгусціна глыбока тэацэнтрычны: у цэнтры – Бог як зыходны і канчатковы пункт разважанняў. Праблема Бога і яго адносіны да свету выступаюць ў Аўгусціна як цэнтральныя. Як і ПЛОцін, Аўгусцін разглядае Бога як пазаматэрыяльны Абсалют. У вучэнні аб паходжанні чалавечых душ Аўгусцін вагаўся паміж ідэяй перадачы душ бацькамі разам з целам і ідэяй крэацыянізму – тварэння душ нованароджаных Богам. У яго працах прасочваецца разварот да асобы і яе ўнутранага свету. Архетыпы тут выступаюць як мадэлі і ідэі, г. зн. калектыўныя ўяўленні, якія хаваюцца ў глыбінях ўнутранага свету.

Свой уклад у тэорыю архетыпаў ўнеслі схаластыкі (Эрыўгена, Тамаш Аквінскі). Традыцыя уяўленняў пра архетып як пра першавобраз або ідэю, якая знаходзіцца ў розуме Бога, знаходзіць ажыццяўленне ў Іаана Жывёлы (Эрыўгена). У яго трактате «Аб падзеле прыроды» статус архетыпа набываюць ідэі рэчаў, уласцівых Логасу або Богу. А ў спрэчцы аб універсальных Аквінат адстойваў пазіцыі ўмеранага рэалізму: «да рэчаў» (у інтэлекце як вечных ідэальных правобразаў рэчаў), «у рэчах» як іх сутнасць, і «пасля рэчаў» (у мысленні чалавека ў выніку аперацый абстрагавання і абагульнення). Ён лічыў, што рэч існуе адначасова па-за нас ва ўсім сваім быцці і ўнутры нас у якасці ладу. Дзякуючы вобразу, уяўляемому элементу быцця рэчы, які ў той жа час падобны да душы, прадмет ўваходзіць у душу, у духоўнае царства думак. Пры гэтым спачатку ўзнікаюць пачуццёвыя вобразы, а з іх інтэлект абстрагіруе вобраз, пазнавальны розумам. Схаластыкі лічылі, што архетыпы з'яўляюцца натуральнымі вобразамі чалавечага розуму і дапамагаюць яму прыходзіць да таго ці іншага меркавання.

Такім чынам, філасофія сярэднявечча ўнесла істотны ўклад у далейшае развіццё тэорыі архетыпаў. Галоўнай тэмай сярэднявечча выступала ідэя Бога, тым самым, архетып разумеўся як нешта сакральнае. Архетыпічны сэнс набывалі многія вобразы, трактаты і тэксты.

Пазней І. Кант у сваёй рабоце «Крытыка чыстага розуму» даказваў існаванне трансцэндэнтальных канцэптаў, чый аб'ект не можа быць

знойдзены ў вопыце і ў якіх змяшчаецца правобраз усялякага практычнага прымянення розуму. Згаджаючыся з Кантам, Юнг адзначае, што апрыёрныя асновы свядомасці вызначаюць як вобраз думак, так і спосаб пачуццёвасці. Магчымасць ведаў аб аб'екце на падставе апрыёрных паняццяў рэалізуецца толькі ў сінтэтычнай дзейнасці, якая характарызуецца злучэннем досведавага (свядомага) матэрыялу з апрыёрнымі элементамі (архетыпамі). Тым самым, І. Кант звёў архетыпы да абмежаванага ліку катэгорый разумення.

Вядомы французскі філосаф і сацыёлаг Э. Дзюркгейм ўвеў у навуку паняцце «калектыўных уяўленняў», якія былі сукупнасць вераванняў, пачуццяў, што аб'ядноўваюць усіх членаў той ці іншай супольнасці і ўтвараюць своеасаблівую сістэму і маюць аўтаномію. Гэтыя прадстаўленні не з'яўляюцца вынікам непасрэднага вопыту індывіда, а навязваюцца яму сацыяльным асяроддзем.

Сярод мысліцелей канца XIX стагоддзя можна вылучыць А. Шапэнгаўэра. К.Г. Юнг спасылаецца ў сваіх працах на яго трансэндэнтальныя ідэі як візуальныя першапачатковыя вобразы і паняцце волі. Шапенгаўэр не проста паменшыў ролю розуму за кошт эмоцый, а аспрэчыў само паняцце розуму як вобласць усвядомленай ментальнай дзейнасці чалавечай свядомасці, увёўшы ў яе несвядомыя моманты. Падобныя ж ідэі сустракаюцца ў Гегеля, («Логіка», 1817) і ў Г. Когена («Логіка чыстага пазнання», 1902).

Само паняцце архетыпа было ўведзена К.Г. Юнгом ў 1919 г. у артыкуле «Інстынкт і несвядомае». Ён вылучаў два асноўныя пласты ў несвядомым: асабістае несвядомае, якое базуецца на вопыце жыцця канкрэтнага чалавека, і калектыўнае несвядомае, змест якога з'яўляецца ўніверсальным ў прадстаўнікоў пэўнага біялагічнага віду. Калектыўнае несвядомае складаецца з архетыпаў.

Архетыпы (ад грэч. *archetypos* – першавобраз) – універсальныя правобразы, сістэма устаноў і рэакцый, якая вызначае жыццё чалавека. Вывучэнне самога паняцця, рэфлексія з нагоды яго сэнсу ўпершыню была зроблена ў працах швейцарскага вучонага К.Г. Юнга. Архетыпы ён інтэрпрэціруе як «першасныя вобразы», «паўтаральныя мадэлі вопыту», якія захаваліся ў калектыўным несвядомым чалавецтва і якія знайшлі выраз у міфах, рэлігіі, снах, фантазіях, а таксама літаратурных творах.

У навуцы XX стагоддзя паняцце «архетып» атрымала шырокае распаўсюджванне і стала міждысцыплінарным. Яно выкарыстоўваецца часта ў прыватных навуках – сацыяльнай і культурнай антрапалогіі, лінгвістыцы, культуралогіі, этнаграфіі. Пры гэтым яно напаяўняецца зместам той навуковай дысцыпліны, у якой выкарыстоўваецца. Такім чынам, у сучаснай навуцы

паняцце «архетып» набывае сэнс больш шырокі і шматаспектны, чым у аналітычнай псіхалогіі, але адначасова і больш вузкі, скарэктываваны ў рамках той ці іншай навуковай дысцыпліны.

Такім чынам, ёсць падставы кваліфікаваць катэгорыю «архетып» як культурфілосафскую універсальную, якая сінтэзуе разнастайныя веды пра культуру.

Канцэпцыя культурных архетыпаў грунтуецца на ідэях «аналітычнай псіхалогіі» (К.Г. Юнг), «культурна-гістарычнай тэорыі» (Л. Выгоцкі), «сімвалічнага інтэракцыянізму» (Дж. Кулі), а таксама паданнях аб культуры як каштоўнасца-сімвалічнай сістэме і духоўнай інтэнцыі жыццядзейнасці людзей. Культурны архетып (гр. *arche* — пачатак, і памылкі друку — вобраз) — архаічны культурны пераобраз, прадстаўленне-сімвал аб чалавеку, яго месцы ў свеце і грамадстве; нарматыўна-каштоўныя арыентацыі, якія задаюць узоры жыццядзейнасці людзей, захавалі сваё значэнне і сэнс у нарматыўна-каштоўным прасторы сучаснай культуры.

Культурныя архетыпы — базісныя элементы культуры, якія фарміруюць канстантныя мадэлі духоўнага жыцця. Іх змест складае тыповае ў культуры. Іх характэрнымі рысамі з'яўляюцца ўстойлівасць і неўсвядомленасць.

Найбольш фундаментальныя ў складзе культуры ўніверсальныя культурныя архетыпы і этнічныя (этнакультурныя архетыпы). Універсальныя — утаймаванне агню, хаосу, тварэння, шлюбнага саюза мужчынскага і жаночага пачаткаў, змены пакаленняў, «залатога стагоддзя» і інш. Яны сутнасныя сэнсавобразы, якія захавалі агульныя базісныя структуры чалавечага існавання.

Этнічныя архетыпы (этнакультурныя архетыпы) ўяўляюць сабой канстанты нацыянальнай духоўнасці, якія выказваюць і замацоўваюць асноўныя ўласцівасці этнасу як культурнай цэласнасці. У кожнай нацыянальнай культуры дамінуюць свае этнакультурныя архетыпы, істотным чынам яны вызначаюць асаблівасці светапогляду, характару, мастацкай творчасці і гісторыі лёсу народа. У этнакультурных архетыпах у канцэнтраваным выглядзе прадстаўлены калектыўны вопыт народа; уласна, яны ёсць вынік ператварэння этнічнай гісторыі ў базавыя мадэлі этнічнага культурнага вопыту. Актуалізацыя этнакультурнага архетыпа ўключае гэты вопыт у новы гістарычны кантэкст. Згодна з Юнгам, актуалізацыя архетыпа ёсць "крок у мінулае", вяртанне да архаічных якасцяў духоўнасці, аднак змацненне архетыпічнага можа быць і праекцыяй у будучыню, бо этнакультурныя архетыпы выражаюць не толькі вопыт мінулага, але і імкненне да будучыні, мару народа. Актывізацыя этнакультурных архетыпаў

з'яўляецца важнай умовай захавання самабытнасці і цэласнасці нацыянальнай культуры. Культурныя архетыпы, застаючыся нязменнымі па сутнасці, дыяхранічна і сінхранічнапраяўляюцца ў самых разнастайных формах: міфалагічных вобразах і сюжэтных элементах, у рэлігійных вучэннях і рытуалах, нацыянальных ідэалах і г. д.

2. Паняцце сімвала

Сімвал – адно з самых мнагазначных паняццяў у культуралогіі. Першапачатковы сэнс гэтага слова – пасведчанне асобы, *symbolon* (грэч.) – палоўка чарапка, якая был гасцявой таблічкай. Тэрмінам сімвал у культуралогіі абазначаюць ўмоўны, рэчавы знак для членаў пэўнага грамадства або пэўнай сацыяльнай групы. Сімваламі могуць выступаць простыя прадметы і рэчы, прыродныя працэсы, расліны, жывёлы і, вядома, мовы. Мова сімвалаў шырока выкарыстоўваецца як у навуцы, так і ў мастацтве, рэлігіі. У навуцы сімвал – гэта лагічнае абагульненне, абстракцыя, якая адрозніваецца строга вызначаным значэннем. Прыкладам сімвала можа служыць любая формула, у якой часта выяўляецца і гатовы вынік, і шлях, здольны да яго прывесці.

Сімвалы ствараюцца пераважна мэтанакіравана, а не стыхійна. Яны ўяўляюць сабой канвенцыі, прымаюцца людзьмі з вядомай доляй умоўнасці. Вялікае месца ў сімвале займае аксіялагічны, каштоўнасны кампанент. З сімвалам звязваецца стаўленне чалавека да тых ці іншых з'яў прыроды, грамадства, культуры. У сімвале заключаны абагульняючы прынцып раскрыцця шматграннага зместу і сэнсу з'яў. Сімваламі пранізана міфалагічная, рэлігійная і мастацкая свядомасць.

Сімвал – гэта з'ява, якая выконвае асаблівую ролю ў мове культуры. Ён валодае наступнымі прыкметамі: шматзначнасцю; асацыятыўнасцю; існаваннем ў розных сферах быцця (на асабістым, сацыяльным, дзяржаўным, этнічным узроўні); выяўляецца часта ў графічным малюнку; яго ўспрыманне абумоўліваецца культурнымі каштоўнасцямі; аб'ядноўвае ў сабе ідэальнае, канкрэтнае і абстрактнае; ніколі не ўзнікае сам па сабе, але заўсёды выступае як форма выказвання спасцігнутага чалавекам сэнсу.

Сімвалы выконваць мноства функцый (пазнавальных, рэпрэзентатыўных, регулятивна-адаптыўных і г. д.). Сімвалы выкарыстоўваюцца ў розных галінах, сферах, формах культуры.

3. Выражэнне архетыпу ў менталітэце

Для апісання менталітэту народаў, іх нацыянальнай адметнасці і ролі ў сусветнай культуры ўяўляецца прадуктыўным выкарыстанне архетыпаў сусветнай міфалогіі як агульначалавечых універсаліяў, якія фарміраваліся ў несвядомым чалавецтва з самых старажытных часоў і працягваюць пастаянна

прайгравацца ў культуры. Шматузроўневая семантыка міфалагічнага архетыпа як "ядра сэнсу" выяўляе духоўнае адзінства культуры, уключаючы ў сябе актуальнае сёння паняцце "каштоўнасці", і мае перавагу перад ім (як і перад "прасімвалам" О. Шпэнглера), у багацці сэнсаў. Зварот да семантычным палёў сусветных архетыпаў, акцэнтаваных у культуры дадзенага народа, дазваляе выявіць "сэнсавае ядро" культур, глыбей пранікнуць у калектыўную псіхалогію, палегчыць міжкультурнае разуменне і паказаць мультыперспектыўнасць сусветнага развіцця.

Паняцце культурнага менталітэту ўводзіць П. Сарокін. Ён падкрэслівае, што кожную культуру адрознівае свой светапогляд, свая сістэма пазнання, філасофія і тып рэлігіі, формы мастацтва, правілы маральнасці і кодэксы паводзінаў. На гэтай аснове ўзнікае ўласцівы толькі дадзенай культуры тып асобы, які валодае спецыфічным менталітэтам і паводзінамі. Сацыякультурная сістэма развіваецца па прынцыпе самадэтэрмінацыі: яе працэсы функцыянавання вызначаюцца яе ўнутранай прыродай. Унутраныя ўласцівасці нацыянальнага менталітэту "выбракоўваюць" іншародныя ўплывы і робяць іх ўздзеянне на сістэму кароткачасовымі, не уносячы фундаментальных змяненняў у культуру. Гэта падтрымлівае індывідуальнасць кожнай культурнай сістэмы і яе шляху.

Нацыянальны менталітэт, гэтак жа, як яшчэ больш сучаснае паняцце "этнанканцэптасферы" і папярэднія яму паняцці духу ці душы народа (у Гердэра, Гегеля або Шпэнглера), выказвае ідэю ўнутранага адзінства нацыі. Усе культурныя феномены пры поглядзе з гэтай пазіцыі становяцца звязанымі адзінай унутранай логікай і ўзгодненымі функцыянальна. Для Сарокіна ўсе часткі культуры ўяўляюць адзінства, выяўляючы сабой адну галоўную каштоўнасць. Шпэнглер для апісання гэтага адзінства выкарыстоўвае тэрмін "прасімвал", вядучы пачатак ад протафеномена Гётэ і паказвае сувязь ладу і першапачатковай ідэі ў сімвалічнай прасторы культуры. Прыкладна ў тым жа сэнсе можна казаць і пра архетыпы нацый. К.Г. Юнг ўжываў тэрмін "архетыпы калектыўнага несвядомага" для абазначэння агульначалавечага пласта псіхікі, які захоўвае і перадае ўніверсальныя культуры.

Архетыпы рэалізуюцца ў неўсвядомленых дзеяннях, выконваюць функцыі ментальнай тэрапіі для «заклапочанага і хворага чалавецтва». Архетыпы ментальнасці беларусаў, таксама як і ўсіх іншых народаў свету, сфармаваліся пераважна яшчэ ў старажытны перыяд, а потым на працягу многіх наступных стагоддзяў перадаваліся з пакалення ў пакаленне ў амаль нязменным, інварыянтным выглядзе.

Тэма 3. Знакавы аспект культуры

1. Паняці “тэкст культуры”, “код культуры”

Ля вытокаў чалавечай культуры ляжыць уласцівая толькі чалавеку здольнасць ствараць знакі, сімвалы навакольнай яго рэальнасці і перадаваць іх у часе і прасторы. Такому погляду спрыяла і развіццё найноўшых навук: семіётыкі, інфарматыкі і кібернетыкі, якія вывучаюць агульныя законы афармлення, атрымання, захоўвання, перапрацоўкі і перадачы інфармацыі. Праз гэтыя галіны культуралогія, навука да апошняга часу чыста гуманітарная, атрымала прамы выхад у свет тэхнікі і практычнага прымянення ў сферы стварэння ЭВМ і нават штучнага інтэлекту.

Культуралогія вылучае першасныя і другасныя мадэліруючыя сістэмы. Першасныя – гэта натуральныя мовы. Другасныя мадэліруючыя сістэмы называюць мовамі культуры або культурнымі кодамі, бо яны з’яўляюцца сродкамі пазнання, тлумачэння, змянення чалавекам свету вакол сябе. Другасныя мадэліруючыя сістэмы (мастацтва, сацыяльная дзейнасць, мадэлі паводзін, традыцыі, звычаі, рэлігійныя вераванні і т.п.). Яны будуюцца па узору натуральнай мовы, функцыянуюць з дапамогай кодаў.

Тэкст (лац.– тканіна, спляценне) – сістэма культурных аб’ектаў, форм, рысаў, сэнсаў, выражаных у знакава-сімвалічнай форме. Культурны Тэкст існуе як феномен і як знак – носьбіт сэнсаў, што ўзнікаюць і раскрываюцца ў ходзе зносін. Тэкст культуры – гэта паслядоўнасць сімвалаў, якія ўтвараюць паведамленне. У сучаснай філасофскай традыцыі тэкстам выступае ўсё, што створана штучна: кнігі, карціны, будынкі. Тэкст не зводзіцца да маўленчага акта. Яго функцыі ў наступным: быць абагульненнем, калектыўнай памяццю, забяспечваць зносіны чытача з самім сабой, быць суразмоўцам і выяўляць падтэкст. Пад «культурным тэкстам» разумеецца не толькі пісьмовы тэкст, але і мастацкі твор, рытуал, абрад і любы іншы помнік культуры – усё, у чым закадзіравана паведамленне. Ю.М. Лотман звяртае ўвагу на тое, што ў сістэме культуры тэкст можа выконваць дзве функцыі: 1) адэкватна перадаваць інфармацыю і 2) нараджаць новыя сэнсы.

Культурны код – гэта спосаб захавання і перадачы інфармацыі, тып культурнай памяці. Само паняцце "код" упершыню з’явілася ў тэхніцы сувязі, вылічальнай тэхніцы, кібернетыцы, матэматыцы, генетыцы. Без кадзіравання немагчыма пабудова штучных моў, машынны пераклад, шыфраванне і дэшыфроўка тэкстаў. У натуральнай мовы – адзін код, яго ведаюць усе члены грамадства. Коды другасных мадэліруючых сістэм розныя.

Код культуры – гэта спосаб перадачы ведаў аб свеце, навыкаў, уменняў у дадзенай культурнай эпосе. Да кодаў адносяць усе віды культурных тэкстаў, акрамя натуральнай мовы, мастацтва, сацыяльную дзейнасць, мадэлі

паводзін, традыцыі, звычаі, рэлігійныя вераванні і г. д. Яны будуюцца па ўзоры натуральнай мовы, якая функцыянуе з дапамогай кодаў (пагадненняў), якія ведаюць члены той ці іншай сацыяльнай групы. У адрозненне ад натуральнага мовы, у якой код адзіны для ўсіх членаў супольнасці, коды другасных мадэлюючых сістэм розныя, авалоданне імі патрабуе спецыяльнага навучання.

Асноўны код культуры павінен валодаць наступнымі характарыстыкамі: 1) самадастатковасцю для вытворчасці, трансляцыі і захавання чалавечай культуры; 2) адкрытасцю да зменаў; 3) універсальнасцю.

У залежнасці ад своеасаблівасці культурнага кода прынята вылучаць тры глабальных тыпу культуры: допісьменную, пісьмовую і экранную. У адпаведнасці з класіфікацыяй тыпаў культуры М. Маклюэн вылучае коды дапісьмовых культур, коды пісьмовых культур, коды экранных культур. Дапісьмовая культура ахоплівае вялізны "дагістарычны" перыяд, які ўключае "дзікунства" і "варварства" (па тэрміналогіі Л. Моргана і Э. Б. Тэйлара). У дапісьмовых культурах дамінантным кодам быў міфалагічны. У першабытным грамадстве міф – гэта не толькі спосаб разумення жыцця, але і спосаб яго перажывання, як у прадметных, так і ў знакавых формах.

Коды пісьмовых культур фарміруюцца з канца 4-га – пачатку 3-га тыс. да н. э. (Старажытны Егіпет і Месапатамія) і існуюць да гэтага часу. Гэтыя коды ў розных лакальных культурах маюць гістарычна-канкрэтныя і разнастайныя формы. Іх велізарнае мноства, і патрабуецца вялікая праца па выяўленню і апісанню культурных кодаў лакальных культур. У культурны код ўключаецца гісторыя.

Змяненне і перабудова дадзенага культурнага кода пачынаецца ў хрысціянскай Еўропе ў другой палове 15 стагоддзя і звязана з вынаходніцтвам кнігадрукавання. Друкаваны кніжны наклад адкрываў новыя магчымасці для асваення кодаў культурнай памяці. Значны ўплыў на фарміраванне новага культурнага кода аказала навука. Яе вынік – праўдзівыя, эксперыментальна правераныя рацыянальныя веды, якія ўкараняліся ў механізм культурнай памяці, перабудоўвалі яе.

У 20 стагоддзі пачынаюць фарміравацца коды экраннай культуры, пановаму арганізуючы ўзаемадзеянне асноўных кампанентаў культурнага кода. Прадметнасць, якая ў мінулых культурных тыпах была накіравана на засваенне прыроды, практычна цалкам замыкаецца на "другасную прадметнасць" – кампутары, інфармацыйныя сістэмы сувязі, інфармацыйныя банкі і г. д. Знаканасць таксама істотна пашырае вобласць свайго дзеяння: слова, мадэль, сімвал на экране рэалізуюцца пановаму, даючы прастор

творчай дзейнасці ў пошуках знака-малюнка. Ідэальнасць, якая фарміруецца экраннай культурай, таксама істотна абнаўляецца. Для новага мыслення характэрна "зрашчэнне" лагічнага і вобразнага, сінтэз паняццёвага і ўяўнага, фарміраванне "інтэлектуальнай вобразнасці" і пачуццёвага мадэлявання.

2. Класіфікацыя знакаў у Ч. Пірса. Адрозненне знака ад сімвала

У другой палове ХХ ст. Ч. Пірс зрабіў класіфікацыю знакаў. Крытэрыі: узаемаадносінны знака і яго аб'екта (форма і дэнатат, знак і прадмет, знак і рэфэрэнт, азначаемае і азначальнае). Тыпы знакаў: знакі-іконы, знакі-індэксы, знакі-сімвалы:

1) знакі-іконы (або іканічныя знакі, часам іх называюць знакамі-копіямі, знакамі-малюнкамі). Іканічны знак з'яўляецца самым простым, зразумелым, ён максімальна матываваны. Іканічныя знакі (выяўленчыя) адрозніваюцца тым, што іх форма і дэнатат падобныя, т. е. знаходзяцца ў тым ці іншым дачыненні да аналогіі. У знаках-абразах (eikon (інш грэч.), icon (англ.) – вобраз, падабенства) форма як бы дубліруе змест, па форме знака можна вызначыць яго значэнне; можна сказаць, што форма знака бярэ на сябе функцыю значэння. Такі знак не мае патрэбу ў перакладзе, таму што ён падобны на свой аб'ект. Напрыклад, малюнак нейкага жывёлы падобны на саму жывёлу, чалавек на фатаграфіі падобны на рэальнага чалавека. Да іканічных знакаў адносяць карціны, малюнкi, фатаграфіі, скульптуры, пікаграфічны ліст, чарцяжы, геаграфічныя карты, гукаперайманне і г. д.;

2) знакі-індэксы (індэксальныя знакі, або знакі-прыкметы) – указальныя знакі. Напрыклад, дым з'яўляецца індэксальным знакам: ён паказвае на наяўнасць побач агню; міміка чалавека, яго паставы і жэсты кажуць пра яго эмацыйны стан, павышаная тэмпература – сведчанне хваробы; паказальны жэст вызначае кірунак і месца нейкага аб'екта. Індэкс фізічна звязаны са сваім аб'ектам. Без наяўнага ў часе і прасторы аб'екта няма і яго знака-індэкса. Да індэксаў адносяць як натуральныя, прыродныя знакі, так і штучныя, створаныя чалавекам наўмысныя знакі. Індэксальнымі з'яўляюцца дарожныя знакі;

3) знакі-сімвалы называюць умоўнымі, або конвенцыянальнымі (ад слова канвенцыя – пагадненне). Іх дэнатат звязаны з формай як бы па пагадненні, дамове: сцяг і герб краіны, будучы сімваламі краіны, зусім не падобныя на саму краіну; німб над галавой святога не падобны на якасць святасці. Умоўны знак адрозніваецца тым, што яго форма і значэнне не падобныя. Да сімвалічных знакаў адносяць натуральныя мовы, штучныя знакавыя сістэмы (мовы праграмавання, нотную граматы, хімічныя сімвалы і г. д.).

Падкрэслім, што тры віды знакаў зусім не з'яўляюцца ўзаемавыключальнымі – знак можа быць іканічным, сімвалічным і індэксным або любой іх камбінацыяй аж да наяўнасці ўсіх трох відаў.

Адрозненне паміж знакам і сімвалам выяўляецца ў тым, што для ўтылітарнага выкарыстання шматзначнасць знакавай сістэмы з'яўляецца перашкодай. Сімвал жа, наадварот, тым змястоўней, чым шматзначней. У працэсе гістарычнага развіцця сімвал можа напаўняцца новымі сэнсавымі значэннямі, сэнс знака не мяняецца.

Мастацкі сімвал – гэта мастацкі вобраз, які выказвае агульны сэнс падзеі, часу, эпохі праз адзінкавы факт, канкрэтнае дзеянне, тую ці іншую асобу. Вельмі шмат сімвалікі ў народнай творчасці, асабліва ў паэзіі. У літаратуры вядомая сімвалічнасць прысутнічае ў параўнаннях, метафорах, аллегорыях і нават у эпітэтах.

3. Сімвалічная канцэпцыя культуры

Аб прыродзе сімвала, аб яго сэнсе, змесце і выкарыстанні пісалі І. Кант і Ф. Шлегель, Э. Кассірэр і Э. Фром, А. Белы і К.Г. Юнг, А. Ф. Лосеў і Ю. М. Лотман. З шматлікіх прадстаўнікоў сімвалічнай школы, якія працуюць у самых розных галінах навукі і ў сферы масавай камунікацыі, варта вылучыць яе патрыярхаў — Э. Кассірэра і К. Леві-Строса.

Эрнст Кассірэр (1874-1945) — нямецкі філосаф, аўтар манументальнай працы "Філасофія сімвалічных форм" (1923-1929). У аснове яго канцэпцыі культуры — чалавечая здольнасць да масавай, сістэматычнай і пастаяннай сімвалізацыі, іншымі словамі, падыход да культуры пераважна з пазіцыі семіётыкі. «Сімвалічная сістэма» вызначае ўсе сувязі чалавека са светам. Па думку Э. Кассірэра, чалавек знаходзіцца ў стане пастаяннага дыялогу з самім сабой, і з гэтага дыялогу нараджаецца «сімвалічны ўніверсул», у якім чалавек жыве, складовымі часткамі якога з'яўляюцца мова, міф, мастацтва і рэлігія. Сутнасцю культуры з'яўляецца сімвалічная дзейнасць.

Клод Леві-Строс – французскі этнограф і сацыёлаг, стваральнік структурнай антрапалогіі, услед за К.Г. Юнгом, верыць у існаванне нейкага "калектыўнага несвядомага", глыбока схаванага ў чалавецтве, якое абмяжоўвае людзей ад жывёльнага свету і прадстаўляе сабой першааснову любой культуры. Правёўшы этнаграфічныя даследаванні ў многіх краінах "трэцяга свету", вучоны адхіліў еўропацэнтрызм і расізм, імкнуўся паказаць складанасць паняцця "дзікун", выявіць сілу і своеасаблівасць мыслення прымітыўнага чалавека, які заклаў яшчэ ў эпоху неаліту асновы тэхнічнага і індустрыяльнага прагрэсу. На думку Леві-Строса, першабытны народ не з'яўляецца адсталым або затрыманым у сваім развіцці, ён у той ці іншай вобласці можа праяўляць такія здольнасці да вынаходніцтва і да іх

ўвасаблення ў жыццё, што пакідае дасягненні цывілізаваных народаў далёка ззаду. Французскі этнограф ідэалізуе і маральныя асновы першабытнага грамадства ў духу Русо, развіваючы думку пра неабходнасць аднаўлення ў чалавеку адзінства пачуццёвага і рацыянальнага пачаткаў, страчаных ў выніку развіцця цывілізацыі. З настальгіяй кажучы аб першабытных грамадствах, ён піша, што "трэснуты звон, які перажыў разбуральную працу часу, ніколі не выдасць тых гарманічных сугуччаў, якія ён выдаваў у мінулым".

Пры ацэнцы агульнай прапорцыі "прыроднага" і "сацыяльнага" ў паводзінах цывілізаванага чалавека Леві-Строс, услед за Кассірэрам, прызнае празмерную ролю фармалізму і ўмоўнасцяў ва ўзаемаадносінах людзей, вырашальны ўплыў на ўчынкі сімвалічных формаў, традыцый, рытуалаў, і перш за ўсё мовы, якая нараджае ўсе грамадскія інстытуты. У канчатковым выніку думка Леві-Строса і антрапалагаў, якія падзяляюць яго погляды, зводзіцца да таго, што ўсе мы, так ці інакш, жывём ўмоўнасцямі і міфамі, усё больш аддаляючыся ад рэальнага жыцця.

Г. Гадамер лічыць, што сімвал уяўляе адзінства намёку і ўтойвання. Уменне кіраваць з дапамогай сімвала чалавечай псіхікай робіць яго магутным спосабам ўздзеяння ў мастацтве.

Адным з самых уплывовых літаратурна-мастацкіх і філасофскіх напрамкаў айчыннай думкі мяжы XIX-XX стагоддзяў становіцца сімвалізм. Вяч. Іваноў вылучае два напрамкі ў сімвалізме: ідэалістычны і рэалістычны. У першым кірунку «найноўшай сімвалічнай школы» сімвал з'яўляецца толькі сродкам мастацкай выяўленчасці. Для другога напрамку сімвалізму ўсякая рэч ўжо ёсць сімвал. Менавіта рэалістычнаму сімвалізму Вяч. Іваноў аддае перавагу і звязвае яго з міфам. Рэалістычны сімвалізм раскрые ў сімвале міф. Паміж міфам і сімвалам існуе ўнутраная сувязь. Міф і ёсць сімвал, зразуметы як дзеянне, міф – вышэйшая праява сімвала.

Першую з трох сфер сімвалізму ў канцэпцыі А. Беллага складае «сфера сімвала», другую – «сімвалізм як тэорыя», трэцюю – «сімвалізацыя як прыём». Сваю трыяду аўтар вызначае як сферы: сімвала, сімвалізму, сімвалізацыі. Паэт не раз адзначае рэлігійны характар свайго сімвалізму, але, разам з тым, не зводзіць яго ў цэлым толькі да рэлігіі. Наватарствам А. Беллага з'яўляецца формула: сімвалізм ёсць каштоўнасць, як і «каштоўнасць ёсць сімвал».

Вядомы рускі філосаф А.Ф. Лосеў характарызаваў марксісцкую ідэалогію як «камуністычную міфалогію», выяўляючы пры гэтым усе яе супярэчнасці. Эйдос – гэта ключавое паняцце ў яго філасофіі. Пачатковае

паняцце – гэта «Першаадзінае», якое падобна неаплатонаўскаму паняццю «Адзіны» і «Усеадзінству» У. Салаўёва.

4. Герменеўтыка

Тэрмін «герменеўтыка» грэчаскага паходжання, што абазначае ў літаральным сэнсе «тлумачэнне». Этымалогія слова звязана з Гермесам — міфічным пасланцом алімпійскіх багоў. Перадаючы іх за гады і паведамленні людзям, Гермес павінен быў тлумачыць таксама і боскія тэксты. Сучасная філасофія вызначае герменеўтыку як тэорыю інтэрпрэтацыі, вучэнне аб разуменні сэнсу. На сённяшні дзень герменеўтыка ў шэрагу краін з’яўляецца асновай літаратуразнаўства і крытыкі.

Герменеўтыка займаецца пераважна агульнымі прынцыпамі інтэрпрэтацыі тэкстаў, распрацоўваючы агульную тэорыю іх разумення і тлумачэння. У гэтых адносінах герменеўтыку можна лічыць, як і філасофію, «навукай навук». У дадзеным выпадку гуманітарных, уключаючы і літаратуразнаўства.

«Бацькам» герменеўтыкі як навукі заходнія тэарэтыкі лічаць нямецкага філолага-класіка эпохі рамантызму Ф. Шлейермахера (найбольш вядомыя працы яго ў адзначаным рэчышчы — «Герменеўтыка» і «Крытыка»). Канцэпцыю Ф. Шлейермахера (у асноўным самыя агульныя падыходы) падхапілі і распрацоўвалі такія вядомыя еўрапейскія вучоныя, як В. Дыльтэй, Х. Гадамер, М. Хайдэгер.

Сучасная герменеўтыка, якая часам імянуецца «неагерменеўтыкай», цікавая многімі сваімі момантамі. Асаблівую ўвагу прыцягваюць намаганні (дарэчы, даволі слушныя) некаторых яе прадстаўнікоў сцвердзіць і замацаваць у свядомасці вучоных-літаратуразнаўцаў, крытыкаў, а таксама чытачоў думку аб тым, што мастацкі твор заўсёды нясе ў сабе пэўныя сталы (цвёрды) сэнс, укладзены ў яго аўтарам. Найбольш значным прапагандыстам менавіта такога падыходу з’яўляецца амерыканец Э.Д. Хірш, які лічыць, што залішні суб’ектыўзм у перамешку з рэлятывізмам пры трактоўцы мастацкага твора (а на гэта «хварэюць» многія сучасныя літаратуразнаўчыя школы, і асабліва дэканструктыўзм, а таксама рэцэптыўная крытыка) павінен адсутнічаць. Інакш даследчык з інтэрпрэтатара ператвараецца ў новага аўтара твора.

Не цураюцца герменеўтыкі і сучасныя айчынныя вучоныя-літаратуразнаўцы. У якасці прыкладу можна прывесці В. Халізева, які ў сваім падручніку па тэорыі літаратуры (як нам падаецца, гэта адзін з лепшых на сённяшні дзень на сучаснай постсавецкай прасторы дапаможнікаў па дадзенай дысцыпліне) прысвяціў цэлы падраздзел разгляду герменеўтычнай метадалогіі¹.

Фрыдрых Шлейермахер (1768 1834 гг.) лічыў, што прадметам герменеўтыкі выступаюць тэксты – помнікі, якія знаходзяцца ад даследчыка на вялікай часовай, гістарычнай, моўнай і культурнай дыстанцыі. Ён уводзіць прынцып «герменеўтычнага кола», г. зн. разуменне пра вытлумачэнне цэлага, зыходзячы з сэнсу яго частак. Шлейермахер распаўсюдзіў гэты прынцып на сістэму тэкст-помнік – культура, у якой тэкст-помнік варта разглядаць як частку, а культуру, у якой ён функцыянуе, як цэлае, для таго каб прэтэндаваць на разуменне як першага, так і другога.

Ганс Георг Гадамер даказваў культураабумоўленасць разумення гістарычным кантэкстам. Ён збліжае паняцце традыцыя з паняццем культура, заклікаючы прызнаць, што любы акт разумення ўключаны ў тую ці іншую традыцыю, у тую ці іншую культуру, якая выходзіць у акце разумення на сустрэчу іншай культуры ў прасторы адзінага сімвалічнага свету, створанага чалавекам.

Поль Рыкёр прадэманстравваў, што сучасны даследчык культуры сёння мае «на руках» цэлы арсенал інтэрпрэтацыйных практык (псіхааналіз, марксізм, структуралізм і г. д.), якія знаходзяцца ў пэўным канфліктным стане адзін з адным, але, у той жа час, дапускаюць сваё выкарыстанне пры аналізе структур разумення ў культуры, дазваляючы даследчыку атрымаць доступ да яе сэнсаў ва ўсёй іх шматзначнасці і ўнікальнасці.

5. Семіётыка

Структурнай адзінкай мовы культуры з'яўляюцца знакавыя сістэмы. Семіётыка – навука пра знакі і знакавыя сістэмы. У семіётыцы вылучаюць тры раздзелы: сінтактыка, семантыка і прагматыка: сінтактыка – вывучэнне аб'ектыўных законаў знакавых сістэм, а таксама адносіны паміж элементамі мовы, правіламі іх спалучэння; семантыка – вывучэнне сэнсаў, г. зн. адносін паміж знакамі і значэннямі, правіламі абазначэння і разумення; прагматыка – вывучэнне адносін суб'ектаў, якія выкарыстоўваюць знакавую сістэму, да гэтай сістэмы. Семіёзіс павінен заканчвацца вербальным выказваннем – каштоўнасна акрэсленай і структурна завершанай адзінкай моўных зносін у палілогу культурных сэнсаў.

Калі на ранняй стадыі семіёзіс разглядаўся як замкнёная ў сабе сістэма знакаў, то сёння акцэнт пераносіцца на базавую функцыю Тэксту (дэнатат, азначанае), узровень інтэрпрэтацыі (канатат, азначальнае) і сацыяльную значнасць.

Знак – гэта матэрыяльны прадмет (з'ява, дзеянне), які выступае ў працэсах пазнання і камунікацыі ў якасці прадстаўніка (замяняльніка) іншага прадмета і выкарыстоўваецца для атрымання, захавання і перадачы інфармацыі пра яго. Знак уяўляе адзінства матэрыяльнай формы і ідэальнага

зместу, сэнса, значэння. Сэнс знака вызначаецца сістэмай, у якую ён уключаны. Такой сістэмай можа выступаць культура.

Упершыню завершаная семіятычная канцэпцыя культуры была прапанавана В. Івановым, Ю.М. Лотманом, Б. А. Успенскім, А.М. Пяцігорскім і В.Н. Топаравым на Славянскім кангрэсе ў 1973 г. Яны ўвялі паняцце «семіётыка культуры» для абазначэння вобласці арганізацыі (інфармацыі) у чалавечым грамадстве, у супрацьлегласць дэарганізацыі (энтрапіі). Культура, такім чынам, была вызначана як іерархічная знакавая сістэма, ці, дакладней, іерархічная піраміда знакавых сістэм.

В.Іваноў падрыхтаваў “Нарысы па гісторыі семіётыкі ў СССР” (1976).

Юрый Міхайлавіч Лотман (1922-1993) разглядаў культуру як знакавую сістэму і вызначаў яе як «семіясферу» (па аналогіі з паняццем «наасфера», уведзенай В. І. Вярнадскім), падкрэсліваючы тым самым яе глабальны характар. На яго думку, асноўная сацыяльная роля культуры заключаецца ў тым, што яна з’яўляецца «негенетычнай памяццю калектыву», захоўвае і перадае назапашаны папярэднімі пакаленнямі вопыт. Зыходзячы з такога разумення, ён разглядае ў сваёй канцэпцыі культуру, па-першае, як пэўную колькасць назапашаных тэкстаў, а, па-другое, як сукупнасць атрыманых у спадчыну знакаў. Менавіта гэтым і абумоўліваецца навуковы інтарэс вучонага да існуючага дыялогу культур, яго механізму і ўмоў функцыянавання культуры як камунікатыўнай сістэмы.

Ю. М. Лотман выказвае ідэю аб тым, што міжкультурны дыялог ўключае ў сябе тры заканамерныя стадыі. Першая з іх характарызуецца імкненнем адной культуры асвоіць больш багатае духоўнае спадчына іншай культуры. На наступнай стадыі адбываецца «прысваенне» запазычаных ідэй, іх своеасаблівая «нацыяналізацыя»: культура як бы спрабуе «пераканаць» сябе ў тым, што запазычаныя ідэі і духоўны вопыт ужо даўно існавалі ў ёй самой і з’яўляюцца яе законнай «уласнасцю». І, нарэшце, трэцяя стадыя суправаджаецца непрыязнасцю да той культуры, якая першапачаткова была крыніцай станоўчай культурнай спадчыны.

6. Мова жэстаў

Мова жэстаў называецца кінэсіка. Жэст – «дэманстратыўнае выразны рух чалавечага цела або некаторага органа, які сігналізуе пра нешта – кінему. Мовы жэстаў з’яўляюцца прыроднай формай выражэння індывідуальна-псіхалагічных і грамадскіх працэсаў. У феадальным грамадстве рытуалізацыя жыцця была выказана больш у жэставых паводзінах, чым у тэкстах (пісьмовых або вусных). Кожная сацыяльная група (рыцары, манахі, рамеснікі, землеўладальнікі, навукоўцы, рыторы, каты) ўтваралі сваю жорсткую супольнасць. Усе жэсты, будучы знакамі, мелі

значэнне і займалі пэўнае месца ў культуры. Жэстовымі знакамі могуць служыць паставы – агульныя канфігурацыі цела і суаднесенасць становішча яго частак, як правіла, больш статычных, чым жэсты рук і ног, але якія характарызуюцца этнічнымі асаблівасцямі.

Тэма 4. Старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры

1. Сімвалы культурнай прасторы каляндарна-земляробчага тыпу

Структураўтваральнымі элементамі земляробчага календара першапачаткова з'яўляюцца культы сонца, вады, раслін, продкаў, адным з самых старажытных язычніцкіх культаў – саяярны культ. Сонцу і агню ў старажытнасці пачалі пакланяцца са з'яўленнем земляробства, што можна растлумачыць залежнасцю будучага ўраджаю, дабрабыту і жыцця наогул ад цяпла і святла. З сімволікай бессмяротнасці, ачышчэння, Сонца звязаны крыж (крыж паходзіць ад схематычнай выявы лятучай птушкі, таму што ў старажытнай міфалогіі сонца прыпадабнялася птушцы, якая ляціць у небе. Менавіта калядныя і купальскія абрадавыя падзеі, звязаныя з адраджэннем сонца ў дахрысціянскі перыяд азначаліся крыжамі.

Вельмі блізка да саяярнага культу пакланенне агню. Агонь – адна з першасных стыхій, якая ўдзельнічала ў акце стварэння свету. Агонь шанавалі, яму прыпісваліся розныя магічныя якасці, прыносілі ахвяры. Асаблівай павагай у рытуальных дзеях земляробчага календара карыстаўся «жывы» агонь, які здабывалі шляхам трэння двух драўляных брускоў. Адзначым, што саяярны культ складаў аснову свята летняга сонцастаяння: напярэдадні чэрвеньскай урачыстасці, хлопцы высока ўздымалі на жэрдак запаленае кола ці бочку з пад дзэгцю, што азначала сабой рух нябеснага свяціла. Архаічны чалавек імкнуўся выкарыстаць катарсічныя ўласцівасці полымя святочнага агню: урадлівасць (купальскі агонь непасрэдна звязвалі з ураджаем ільну, збожжавых, таму з мэтай паўплываць на плоднасць зямлі раскладвалі касцёр; ахоўнасць, ачышчальная сіла ад злых духаў, гаючасць – звычай рытуальнага паленне «мая» – засохлай траецкай зеляніны, дымам якога акурвалі хворых, іх адзення. Вакол вогнішча часта абводзілі жывёлу.

Не меншую ролю, чым агонь, ў абрадах народнага календара адыгрывала вада. Паводле ўяўленняў чалавека вада звязваецца з пачаткам стварэння Сусвету і выконвае некалькі магічных функцый: ачышчальную, апатрапеічную, магічную. На Купалле, напрыклад, яна атрымлівала чарадзейную ўласцівасць змываць з хворага чалавека ўсе немачы, надзяляць яго прыгажосцю, здароўем і моцай, таму паўсюль на Беларусі на Іванаў дзень вяскоўцамі ажыццяўляліся розныя па форме, у залежнасці ад рэгіёну, водныя рытуальныя дзеянні: парыліся ў лазнях, купаліся ў вадаёмах, рэках, азёрах, абліваліся вадой і ўмываліся расой. У якасці абрадавага ачышчэння купанне

фігуруе ў найбольш значных гадавых святах: Калядах, Вялікадні, Юр'і, Сёмухе і Купаллі. Агонь і вада, дзве першастыхіі – антаганісты, дыяметральна розныя па функцыях і зместу. Таму з мэтай іх прымірэння ў купальскую ноч нашыя прашчурны свядома сумяшчалі два гэтыя культы. Вогнішчы распальвалі на плытах, усталёўвалі свечкі ў вянкi з зеляніны. Рытуальныя комплексы гаспадарчага цыкла былі прасякнуты ідэяй чысціні, атрыманай у выніку пэўных сакральных дзей. Так, у Слуцкім павеце, ідучы першы раз араць у поле і зажынаць жыта, пасля ўмывання, гаспадары апраналі чыстую бялізну каб забяспечыць чысціню зеляў збожжы.

Яшчэ адной сілай надзелена вада – вешчай. П'ючы яе, богі і дзевы лёсу ведаюць усё мінулае, сучаснае і будучае, і выносяць свае прыгаворы чаму быць ці не быць. Напэўна з такіх павер'яў узнікла варажба на вадзе. Варожаць у асноўным на шлюб. Незамужнія дзяўчаты ў перыяд траецка купальскіх свят прыходзілі да ракі і кідалі туды свае вянкi. Тая дзяўчына, чый вянок паплыве па цячэнню, хутка выйдзе замуж. У той, чый вянок закруціцца на месцы, разладзіцца вяселле, а той чый вянок патоне, варажба прадрала або хуткую смерць, або незамужняе жыццё.

Культ раслін пераплятаецца з культурамі сонца і вады, доказам гэтага з'яўляюцца абрадавыя дзеянні, у якіх яны паўстаюць у сінкрытычным адзінстве: кіданне «куста» у ваду, паленне мая, пусканне вяноў з зеляніны і кветак на ваду – дзявоцкая варажба на лёс і каханне, акурванне хворых людзей купальскімі зёлкамі, перакідванне вяноў дзяўчатамі і хлопцамі праз вогнішча, спальванне ці патапленне Марэны, Сапухі, Купалы. Трэба адзначыць, што свет раслін рознабакова адлюстроўваецца ў свядомасці людзей, адбіваецца на ўсім іх жыцці, у абрадава рытуальнай дзейнасці. Станоўчай семантыкай надзяляюцца зялёная і свежая расліна. Асвечанай галінкаю ў Вербную нядзелю выганялі першы раз кароўку ў поле, маем упрыгожвалі хату і падворак на Сёмуху, што павінна было паўплываць на дабрабыт, плоднасць і засцерагчы пабудовы ад шкодных уплываў, з зеляніны рабілася карнавальнае адзенне для персанажаў кустаўскіх, русальных, купальскіх абрадаў.

На першым месцы ў раслінным кульце ў старажытныя часы было дрэва. Чалавек уяўляў сабе свет менавіта ў выглядзе дрэва, таму без патрэбы не ламалі галінку – інакш можна патрывожыць духа з дрэва. Вобраз Сусветнага Дрэва з'яўляецца фундаментальным у старажытнай свядомасці. Абавязковым атрыбутам цэнтральных святочных практык з'яўляецца маска – накладка на твар у выглядзе зааморфнага альбо антрапаморфнага аблічча. Яна ж выконвае функцыю невербальнай камунікацыі паміж членамі групы, эфектыўна ўздзейнічае на іх эмоцыі і спрыяе праяўленню першапачатковага

мыслення. На думку даследчыка карнавальнай культуры М.М. Бахціна, маска, як адзін са складаных і шматзначных мастацкіх элементаў традыцыйнай бытавой культуры, звязана са зменамі і метамарфозамі, штучным парушэннем натуральных межаў і правіл у грамадстве, увасабляе гульнёвы пачатак жыцця, у яе аснове асаблівае ўзаемадзеянне рэчаіснасці і вобраза, характэрнае для старажытнейшых абрадаў відовішчных формаў. Сімвалічнае значэнне феномена маскі ў гісторыка-культурным і мастацка эстэтычным аспектах і яе функцыянальнае прызначэнне раскрывае амбівалентную (супярэчлівую) аснову маскі – маскіраваць і адначасова дэманстраваць сутнасць чалавека, абмяжоўваць і разнявольваць свайго ўладальніка, індывідуалізаваць і аб'ядноўваць. У святочнай перыяд маска з'яўляецца прыёмам рэалізацыі індывідуальнага творчага пачатку ўдзельнікаў, вызваляе праўдзівыя якасці, дэманструе класавыя і сэксуальныя недазволенасці. Хаваючы свой твар пад маскай, выканаўца дабраахвотна адмаўляецца ад візуальна псіхалагічнай выразнасці свайго персанажа, і вымушаны кампенсавать страту выразнасці і індывідуальнасці вобраза гіпербалізаванымі рухамі цела, у выніку чаго ўзмацняецца эфект тэатральнасці і пластычнай экспрэсіі актёра. Апазіцыя паміж закрытым тварам і пластыкай з'яўляецца адной з асноўных эстэтычных уласцівасцей маскі. Не менш значная яе мастацкая каштоўнасць – здольнасць да гратэскасці, стылізацыі, схематычнасці альбо акцэнтацыі пэўных рыс удзельніка тэатралізавана-абрадавай дзеі. Маска дэфармуе твар, малюе карыкатуру і цалкам змяняе воблік персанажа. Сістэматызацыя агульных варыянтаў маскіравання для традыцыйных свят дазваляе структуіраваць іх у адзіную ўмоўную схему. Найбольш распаўсюджаным відам абрадавага пераапраанання з'яўляецца выкарыстанне масак і абрадавых касцюмаў хатніх і дзікіх жывёл. Прычым прыцыпы іх вытворчасці інтэпрэтаваліся ў залежнасці ад рэгіянальных і лакальных традыцый: ад умоўных элементаў, ўласцівых пэўнаму зааморфнаму персанажу, да макетна рэалістычнага. Больш абмежаванае распаўсюджванне атрымалі маскі, якія ўвасаблялі дэманалагічныя вобразы міфічных істот. Асобую катэгорыю рытуальных масак складаюць лялькі і пудзілы, якія рабіліся з натуральных матэрыялаў: дрэва, ільняных тканін, саломы.

2. Мадэфікацыі культурнага героя ў гісторыка-культурным працэсе

Ідэя гераічнага з'яўляецца неад'емнай часткай функцыянавання любога грамадства, пачынаючы з архаічнага і заканчваючы сучасным. З'яўляючыся рэфлексіяй грамадскіх ідэалаў у духоўнай культуры, феномен культурнага героя не толькі адлюстроўвае пэўныя нормы той ці іншай эпохі, але і ў нейкі

момант пачынае фарміраваць іх. Менавіта таму гэта тэма становіцца цэнтральнай для многіх міфалагічных наратываў, эпічнага і гістарычнага дыскурсаў.

Духоўная спадчына з'яўляецца спосабам пазнання і рэфлексіі сучаснай культуры. Шматлікія культуралагі (Дж. Фрэзер, прадстаўнікі кембрыджскай школы міфалогіі Дж. Харрысан, С. Хайман і іншыя) сцвярджаюць паўтарэнне ў гісторыка-культурным працэсе рытуальна-сімвалічных актаў ў першапачатковай форме старажытнай абраднасці. Культурны герой міфалогіі і фальклору выступае ў ролі рэгулятара каштоўнаснай сістэмы і мадэлі паводзін, з'яўляецца сімвалам нацыянальнай ідэнтычнасці. Сімвалічныя функцыі і роля культурнага героя ў розныя перыяды вызначаюцца сацыякультурным кантэкстам. Трансфармацыя яго ролі ў сучаснай культуры, з аднаго боку, абумоўлена актуалізацыяй працэсаў глабалізацыі, а з другога – праблемай захавання нацыянальнай і культурнай ідэнтычнасці супольнага і індывідуальнага суб'ектаў. Фарміраванне новага культурнага героя змяняе культурную прастору. У масавай свядомасці нашага часу дадзена міфалагема часта замяняецца рэальнымі прадстаўнікамі маскультуры, што можа прывесці да ўзнікнення новай субкультуры. Аўтар здолела ва ўводнай частцы работы пераканаўча і аргументавана абгрунтаваць актуальнасць тэмы свайго даследавання, змястоўна сфармуляваць праблему, мэту.

Важнейшая місія культурнага героя ў міфалогіі – творчае ўпарадкаванне свету і чалавечага жыцця. Вынікам яго культуратворчай дзейнасці становяцца як глабальныя па маштабе падзеі, так і прыватныя вынаходніцтвы. Лічыцца, што культурныя героі стварылі пісьмо, шэраг важных жыццёвых сфер (веды, рамёслы і іншыя). Пазней у легендах, жыццях, летапісах вынаходнікі пісьма выяўлены як выдатныя асобы. У хрысціянскай традыцыі такія фігуры звычайна кананізаваны.

Культурнаму герою ўласціва сінкрэтычнасць боскага і чалавечага пачаткаў, што сімвалізуе непадзельнасць мастацтва і рэлігіі ў архаічнай свядомасці. Заўсёды падкрэсліваецца значнасць дзеянняў героя і яго магічная сіла. Часта станоўчы культурны герой саборнічае з братам-блізняцом, які выконвае ролю трыкстэра, надзелены дэманічнымі і камічнымі рысамі (напрыклад, Праметэй і Эпіметэй).

Культурны герой не абавязкова сакралізаваны. У шэрагу міфічных традыцый ён можа супадаць з дэміургам, татэмным першапродкам. Часта назіраецца суаднесенасць з выдатнымі гістарычнымі асобамі мінулага – міфічнымі (Рома) і рэальнымі, паўлегендарнымі (кароль Артур, Чынгісхан). Вобраз культурнага героя можа эвалюцыянаваць да бога-творцы або месіі (Крышна), альбо прыняць характар казачнага ці эпічнага героя (Гільгамеш,

Арфей, Васіліса Прамудрая). Рудыментныя рысы заўважаны ў некаторых багоў (Энкі і Энліль у шумераў, Гермес у грэкаў, Асірыс у егіпцяў і іншыя). Культуратворчая функцыя з’яўляецца іх адметнасцю. У старажытных эпічных паэмах найбольшай пашанай карыстаюцца Праметэй, кузнец Гефест і іншыя. Праметэй, які здабыў для людзей агонь, выступае ў ролі не толькі культурнага героя, але і як цывілізатар. Родапачынальнікам агню і кузні лічылі славянскага Сварога, які з’яўляецца хутчэй боскім культурным героем, бо сфера яго дзейнасці значна шырэйшая, чым коўка зброі, кузнечкая справа. Ён – бацька Сонца. Агонь звязвае кузняца са Сварогам, але сам Сварог не кузнец; пры ім толькі ўпалі нябесныя кляшчы, неабходныя для кузнечкага рамяства. Кузнец адыгрываў вялікую ролю ў жыцці народа, таму назіраецца яго сувязь з вясельным абрадам. У беларускай традыцыі кузняцоў завуць Кузьмой і Дзям’янам або Кузьмадзям’янам.

Вобраз культурнага героя ў беларускай культуры існуе ў розных раслінных, зааморфных і антрапаморфных мадыфікацыях, але найбольш сэнсаваёмкімі з’яўляюцца дзве: вобразы гаспадара і музыкі. “Ёсць падставы меркаваць, што гаспадар выцесніў багоў яшчэ ў часы аграрнай рэвалюцыі ў першым тысячагоддзі да новай эры. На карысць гэтага меркавання сведчаць гімны беларускага земляробчага календара” /1, с. 242/.

Гаспадарская парадыгма была вызначальнай і дзейснай на розных этапах развіцця нацыянальнай культуры. Галоўным культурным героем народнага эпасу і каляндарнай паэзіі з’яўляецца дбайны, адказны гаспадар, у якім спалучаюцца якасці сейбіта і воіна. Дадзеная парадыгма вызначыла змест каштоўнасных прыярытэтаў у часы станаўлення беларускага этнасу і нацыі. На яе арыентаваліся Ф. Скарына, А. Волян, А. Алізароўскі, К. Каліноўскі. Гэта ідэя ўвайшла ў этыку фізіякратаў. Словам “гаспадар” афіцыйна называлі кіраўніка дзяржавы. У рэальнай гісторыі гэтаму ўзору найбольш адпавядаў Вітаўт, вобраз якога апаэтызаваны ў паэме Міколы Гусоўскага “Песня пра зубра”. Спробы практычнага ўвасаблення гаспадарскай парадыгмы ўвасоблены ў дзейнасці наркама земляробства Прышчэпава, які рабіў стаўку на культурныя гаспадаркі. Яе разбурэнне пачынаецца з часоў калектывізацыі, калі зямля пачала ўспрымацца бальшавіцкімі ідэолагамі толькі як важнейшы сродак вытворчасці. Культура нацыянальнага адраджэння шла да ўсведамлення неабходнасці абноўленай зямлі. У “Новай зямлі” Якуба Коласа раскрываецца характэрнае і разнастайнасць “тутасці”, тут-быцця. Зямля эстэтызуецца, сакралізуецца. У выніку была сцверджана магчымасць адраджэння паэтычнай інтэрпрэтацыі быцця, пераадолення бездухоўнага існавання.

Адна з мадыфікацыяў вобраза культурнага героя – музыка. Узвышана-драматычна ён выяўлены ў казцы “Музыка і чэрці”, запісанай А. Сержпутоўскім ад казачніка Рэдкага. Да яго звяртаўся Максім Багдановіч у апавяданні-прытчы “Музыка” і “Сон-трава”. Праз вобраз музыкі Якуб Колас у паэме “Сымон-музыка” паказаў фарміраванне нацыянальнай культурнай эліты. Паэт акрэсліў шляхі рэалізацыі арыгінальнага таленту. Бяднота і жабрацтва, на яго думку, могуць толькі духоўна знішчыць. Сімвалам дзяржаўнай апекі талентаў у паэме з’яўляецца панскі палац, які найбольш смяротны для творчасці. Увасабленнем багемнага жыцця і ўяўнай свабоды, якую яно нясе, выступае сімвал карчмы. Перасцярагае маладых творцаў паэт і ад пустазвонства. Адзіны правільны шлях для маладой нацыянальнай эліты – прысвяціць свой талент служэнню свайму народу.

У культуры нацыянальнага адраджэння вобраз культурнага героя найперш суадносіцца з прарокам. Да яго звярнуліся Янка Купала (“Прарок”, 1912), Язэп Драздовіч (“Прарок”, 1931), якіх называюць не толькі геніямі сваёй нацыі, але і прарокамі. Старазапаветныя прарокі дапамагалі людзям не адхіліцца ад правільнага, ісціннага шляху ў пазнанні сапраўднага бога, каб дасягнуць шчаслівага жыцця. Яны былі рупарамі праўды, носбітамі мудрасці і маралі. Купалаўскі прарок ідзе да людзей з новаю навукай – абудзіць ад летаргіі нацыянальнага жыцця, вывесці з рабства да святла. Магутнай сілай перастварэння свету валодае слова прарока. Менавіта паэту наканавана выканаць гэтую місію.

Язэп Драздовіч, бадай, найбольш сярод сучаснікаў задумваўся аб экзістэнцыяльных пытаннях і звязваў будучыню чалавека з космасам. Яго “Прарок” як бы злучае чалавечы свет і боскі, матэрыяльнае і духоўнае. Праз векавечныя мury ён пралажыў шлях да святла. Абрысы постаці прарока ў сцяне – гэта сівал яго адданасці людзям і самаахвярнасці. Язэпа Драздовіча называюць рыцарам нацыянальнага адраджэння. Уся яго творчасць прасякнута пачуццём адказнасці за ўраўнаважаную дыялектыку земляроба з космасам, гісторыю народнага лёсу.

Такім чынам, здабыткам беларускай культуры з’яўляецца арыгінальны парадыгматычны вобраз культурнага героя. Яго функцыі і роля ў гісторыка-культурным працэсе абумоўлены сацыякультурнай сітуацыяй. На пераломе эпох беларуская інтэлегенцыя пастаўлена перад экзаменам на годнасць сучаснага культурнага лідэра. Культура нацыянальнага адраджэння прызначэнне чалавека бачыла ў тым, каб тварыць свой чалавечы свет і ўзвышацца духоўна разам з эвалюцыяй сусвету, космагенез прадоўжыць культурагенезам.

3. Архетыпныя вобразы Сусветнага дрэва, Зямлі-маці

Сусветнае Дрэва – «вось свету», якая трымае на сабе ўсе светы. У кроне размясціўся свет Праві. Ля ствала – Ява, у каранях, дзе хаваецца Сусветны Змей Юша – Навь. Водгалас старажытнага міфа аб Сусветным Дрэве мы бачым у казцы пра чароўны боб, там стары вырошчвае чароўную бобовую лазу да самага неба і залазіць па ёй на аблокі. Выява Сусветнага дрэва ў паўночнаславянскіх вышыўках часта афармлялася ў вобразе жанчыны з узнятымі рукамі.

«Ма», Маці і «Кошь» -- кашалек, сховішча багацця. Такая расшыфроўка дае дакладнае ўяўленне аб тым, як ставіліся нашы продкі да Макашы і самой Зямлі. Зямля асацыіруецца з жаночым пачаткам – папершае, Зямля здольная нарадзіць жыццё, па-другое, яе сёстры, Доля і Нядоля прадучь ніткі лёсу (Доля прадзе шчаслівую лёс, Нядоля – няшчасную), бо нітка – сімвал жыцця. У Доля нітка мяккая, роўная, у Нядоля – шчуплая, тонкая, як і лёс чалавека. Калі нітка абрываецца, чалавек гіне. Непрыменны атрыбут Макашы – рог багацця, які яшчэ раз гаворыць аб яе значнасці для людзей і адносінах да зямлі.

Услед за агульнавядомымі дагістарычнымі багінямі-ідаламі плоднасці і дабрабыту чалавечая вера ў высокае стварыла больш складаную міфалагічную сістэму. Гэта найперш старажытнакітайскі міф аб Маці Паднябеснай, якая нарадзіла свет, дзе ў гарманічнай еднасці суіснавалі мужчынскі (ян) і жаночы (інь) пачаткі. У Японіі ўзнікае сінтаісцкая версія міфа аб стварэнні свету багіняй Аматаэрасу – “тою, што ззяе на небасхіле”, якая блаславіла Краіну Узыходзячага Сонца і паслала на зямлю свайго ўнука. У славянскім язычніцкім пантэоне праслаўлялася жаночае бажства Мокаш, жонка Перуна. Па-за пантэонам знаходзілася бажства ніжэйшага ўзроўню – Жыва, якая быццам бы дарыла жыццё.

На пачатку ХХ ст. рускія філосафы Салаўёў у працы “Чытанні аб богачалавецтве”, Фларэнскі ў трактаце “Столп і сцвярджэнне ісціны”, Бярдзьеў у “Філасофіі свабоды” звярнуліся да вобраза Прамаці Свету, Мудрасці Свету – Сафіі. Як бачым, з Усходу на працягу вякоў ішла ўстойлівая тэндэнцыя да стварэння жыццесцвярджальнага і жыцценарадзальнага жаночага бажства. Аднак індаеўрапейская міфалогія прынесла ў Еўропу іншы прадмет пакланення – Бога-грамабая, Бога-лучніка, Бога-воіна. (Што істотна – гэтае бажства было з самага пачатку мужчынскага роду). З заваёўнікамі прыйшлі паняцці сілы, улады і няроўнасці. Такім чынам “мужчынскі воблік Бога трапіў і ў хрысціянскую традыцыю” рэчаіснасці. У гендэрным аспекце найбольш важным фактарам уяўляецца сацыяльна-культурная функцыя жанчыны-маці як ахоўніцы і

ўпрыгожвальніцы хатняга ачага, як прадстаўніцы бытавой, прыватнай «жаночай» сферы, стваральніцы пазітыўна афарбаванай камунікацыі, здольнай разумець, эстэтычна перажываць і адлюстроўваць свет. Бясспрэчны і ўплыў на масавую свядомасць дзейнасці канкрэтных асоб: Ефрасінні Полацкай, Рагнеды, Саламеі Русецкай, Элізы Ажэшкі, Цёткі, Ларысы Геніюш і інш.

4. Салярны сімвалізм

Салярная сімволіка – сімволіка сонечнай стыхіі, Сонца, сонечных светлых багоў. Гэта багі Сонца ў Славянскім Паганстве – Даждзьбог, Сварог, Хорс. Яны – светлыя, бо прадстаўляюць сілы Праві. Правь – верхні, нябесны свет у славянскай міфалогіі. Славяне ўяўлялі Правь як ідэальны свет, дзе пануюць законы справядлівасці і гонару. Пра гэта нам кажуць шматлікія словы: правільны (як у Правілы), спраўны (з Правью), правіла (па справядлівасці), правы (у абодвух значэннях). Салярная сімволіка – адна з самых светлых у славянскай традыцыі. Сярод солярных знакаў, мабыць, няма ні аднаго, які прыносіць шкоду. Наадварот – усе знакі звязаныя з набыццём як матэрыяльных, так і духоўных дабрабытаў, памнажэнне іх. Сонца ў Паганстве – усёвідушчае вока. Калі была патрэба, здзяйснялі злачынства ноччу – можа багі Праві не заўважаць; па гэтай жа прычыне ноччу актывізуюцца цёмныя чараўнікі. У сонечны час сутак, наадварот, пераважаюць светлыя сілы, якія дапамагаюць чалавеку і прыродзе.

Тэма 5. Псіхааналітычная канцэпцыя сімвала

1. Метад вольных асацыяцый ў псіхааналізе і аналітычнай псіхалогіі

Метад вольных асацыяцый (лац. *associatio* – злучэнне, далучэнне) – даследчы, дыягнастычны і тэрапеўтычны прыём псіхааналізу. Заснаваны на выкарыстанні феномену асацыятыўнасці мыслення для пазнання глыбінных (пераважна несвядомых) псіхічных працэсаў і з'яў і прымянення атрыманай інфармацыі для карэкцыі і лячэння функцыянальных расстройтваў псіхікі, з дапамогай усведамлення пацыентамі прычын, крыніц і характару іх праблем. Асаблівасцю М.В.А. з'яўляецца сумесная, усвядомленая і мэтанакіраваная барацьба псіхааналітыка (лекара, псіхатэрапеўта) і пацыента супраць стану псіхічнага дыскамфорту або (і) захворвання. Прымяненне М.В.А. ажыццяўляецца ў ходзе сеансу псіхааналітычнай тэрапіі, падчас якога паміж пацыентам (які ляжыць на кушэтцы) і псіхааналітыкам (тым, хто сядзіць ля яго галавы такім чынам, каб пацыент не бачыў выразу яго твару) адбываецца даверная гутарка аб жыцці і самаадчуванні пацыента ў розных сітуацыях

актыўнасці і сну. Абавязковай умовай гэтай гутаркі з'яўляецца адкрытасць пацыента, які павінен свабодна, не лічачыся ні з якімі абмежаваннямі, выказаць усё тое, што яму прыходзіць у галаву. (Пры гэтым псіхааналітык прадпрымае мэтанакіраваныя намаганні для пераадолення несвядомага і свядомага супраціўлення пацыента). У працэсе гутаркі такога роду пацыент, у сілу асацыятыўнасці мыслення, сам таго не ўсведамляючы «прагаворваецца», г. зн. спантанна прамаўляе фразы і словы, якія прама ці ўскосна паказваюць на часта дамінуючыя думкі. Аналіз гэтых думак і асацыяцый паказвае на прычыны, крыніцу і характар захворвання або трылогі. Пры гэтым у якасці дадатковых маркераў для псіхааналітыка выступаюць тэмы размовы, тэмп маўлення, лексіка, агаворкі, замінкі і г. д. Пасля аналізу свабодных асацыяцый і выяўлення сутнасці захворвання, псіхааналітык тлумачыць пацыенту сутнасць яго праблем і дапамагае яму ўсвядоміць несвядомыя прычыны яго пакут, іх рэальны змест і сапраўдную каштоўнасць. Усведамленне гэтых момантаў дае адпаведны тэрапеўтычны эфект. Першае прымяненне М.В.А. было ажыццёўлена яго творцам, Фрэйдам ў 1896, які менавіта таму лічыцца годам стварэння псіхааналізу.

2. Сімвалізацыя паводле З. Фрэйда

У псіхааналізе паняцце сімвала выкарыстоўваецца, як правіла, пры разглядзе сноў і сімптомаў псіхічных захворванняў. З. Фрэйд звярнуўся да яго ў працы «Тлумачэнне сноў» (1900), дзе ім была разгледжана сімволіка сну. Для заснавальніка псіхааналізу сімвал – гэта перш за ўсё элемент сну. Акрамя таго, ён лічыў, што неўратычныя сімптомы з'яўляюцца не чым іншым, як «сімваламі ўспамінаў пра вядомыя (траўматычныя) перажыванні». Менавіта такое разуменне сувязі паміж неўратычнымі сімптомамі і сімваламі было выказана ім у працы «Аб псіхааналізе» (1910), у якой таксама звярталася ўвага на тое, што помнікі і манументы, якія ўпрыгожваюць горад, «уяўляюць сабой такія ж сімвалы ўспамінаў».

Фрэйд зыходзіў з таго, што сутнасцю сімвалічных адносін з'яўляецца параўнанне, хоць і не любое. З аднаго боку, не ўсё тое, з чым можна параўнаць які-небудзь працэс або прадмет, выступае ў сне як сімвал. З іншага боку, «сон выказвае ў сімвалах не ўсе, а толькі пэўныя элементы схаваных думак снадца». Пакуль паняцце сімвала строга не вызначана, яно зліваецца з замяшчэннем, выявай, набліжаецца да малога намёку.

Спасылаючыся на розныя крыніцы, у прыватнасці на артыкул Л. Леві «Сэксуальная сімволіка Бібліі і Талмуда» (1914), З. Фрэйд звярнуў увагу на распаўсюджанасць сэксуальных знакаў у жыцці чалавека. У снах гэтыя сімвалы выкарыстоўваюцца амаль выключна для выражэння сэксуальных аб'ектаў і адносін. Гаворка ідзе аб несвядомых ведах, аб лагічных адносінах,

адносінах параўнання паміж рознымі аб'ектамі, дзе адно можа замяшчацца іншым. Па думку З. Фрэйда, гэтыя параўнанні не ўзнікаюць кожны раз зноў, яны ўжо закладзены гатовымі, завершаны раз і назаўжды.

Фрэйд падыходзіў да пытання аб працэсе сімвалаўтварэння з двух пунктаў гледжання – антаганічнай і філагенетычнай, або, іншымі словамі, з пункту гледжання развіцця асобнага індывіда і з пункту гледжання развіцця грамадства ў цэлым. Адпраўным пунктам такога падыходу з'явіліся назірання Фрэйда (выдатнага лінгвіста, валодаў шасцю мовамі), звязаныя з усеагульнасцю моўнай сімволікі. Ён меркаваў, што сімволіка можа быць прыроджанай і што сімвалізацыі «ўжо ў гатовым выглядзе прысутнічае ў несвядомым мысленні».

Так, З. Фрэйд прыходзіць да неабходнасці ўвесці ў сваю тэорыю тэрмін «архаічная спадчына» для характарыстыкі схільнасці чалавека прытрымлівацца пэўных напрамкаў развіцця і яго здольнасці асаблівым чынам рэагаваць на уласцівыя яму ўзбуджэнні, уражанні і раздражненні.

У працы «Татэм і табу» ён падкрэсліў значэнне паралелізму і онтагенетычнага філагенетычнага развіцця ў душэўным жыцці чалавека і паказаў, што неўротык збліжаецца, такім чынам, з першабытным чалавекам, з чалавекам аддаленага дагістарычнага часу.

У «Лекцыях па ўвядзенні ў псіхааналіз» З. Фрэйд звярнуўся да прафантазій, якія з'яўляюцца своеасаблівым «філагенетычным здабыткам». Спецыфіка гэтых прафантазі ў тым, што чалавек выходзіць у іх за межы ўласнага перажывання ў перажыванне дагістарычнага часу. Псіхалогія неўрозаў дае шырокі матэрыял, які сведчыць аб рэшткавай памяці, звязанай са старажытным перыядам чалавечага развіцця, і здольнасці чалавека да фантазіравання, якое нярэдка аднаўляе гістарычныя падзеі мінулага.

У працы «Чалавек Майсей і монатэістычная рэлігія» З. Фрэйд найбольш поўна сфармаваў уяўленне аб змесце архаічнай спадчыны. Яна ўключае не толькі схільнасці, але і «змест, сляды памяці пра перажыванні мінулых пакаленняў»; яна не з'яўляецца пасіўнай і можа стаць дзейснай у душэўным жыцці індывіда, калі яго ўласныя перажыванні суадносяцца не з рэальнымі здарэннямі, а з правобразамі нейкіх філагенетычных падзей.

3. Інтэрпрэтацыя сімвала

Паняцце «знака» з'яўляецца адным з асноўных, якія ўваходзяць у паняццыйны апарат псіхааналізу. З. Фрэйд разумее сімвал як выказванне інстынктаў выцесненага несвядомага. У сілу складанасці, вучоны пазбягаў распрацоўваць гэта паняцце ў псіхааналізе і ніколі не даваў яго вызначэння. Ўпершыню выкарыстаў гэты тэрмін у працах па канверсійнай істэрыі як «сімвал ўспамінаў» аб траўматычных перажываннях, супастаўляючы сімвал і

сімptom як ідэнтычныя паняцці, а пасля стаў ўжываць яго пры тлумачэнні сноў і аналізе неўрозаў, надзяляючы змястоўным значэннем. Калі ў пачатку распрацоўкі псіхааналітычнай тэорыі пад «сімвалізацыяй разумеўся каўзальны працэс «замяшчэння аднаго аб'екта іншым», замяшчэнне душэўнага стану фізічным (соматычным), заснаваным на іх падабенстве, калі адно цягнула за сабой іншае, то ў далейшых даследаваннях гэта разуменне пашырылася, і паміж сімвалізіруемым і сімвалам з'явіліся так званыя адносіны замяшчэння, пры якіх ужо змест якога-небудзь цэласнага праблематычнага, канфліктнага, непрымальнага для асобы ўяўлення замаянлася іншым, менш цэнзураваным.

Распрацоўка К.Г. Юнгом новага разумення несвядомага абумовіла інтэрпрэтацыю сімвала як формы выказвання архетыпаў калектыўнага несвядомага. Паняцце «знака» з'яўляецца таксама адным з асноўных у паняццёвым апарате аналітычнай псіхалогіі К.Г. Юнга, і разыходжанне ў яго разуменні двума вялікімі навукоўцамі было адной з прычын, якія садзейнічалі разрыву іх адносін. Юнг адрознівае знак і сімвал. Ён разумее пад знакам выраз або малюнак чаго-небудзь невядомага; разглядаючы сімвал як нешта большае, чым "просты" выраз сэксуальнасці. Ён лічыць, што мова знакаў творча насычана.

Юнг таксама адрознівае сімвал і сімptom, кажучы пра тое, што існуюць індывідуальныя псіхічныя прадукты, якія маюць сімвалічны характар і непасрэдна прымушаюць нас да сімвалічнага ўспрымання. Для індывіда яны маюць падобнае функцыянальнае значэнне, такое ж, як сацыяльны сімвал мае для шырокай групы людзей, але паходжанне гэтых прадуктаў ніколі не бывае выключна свядомым або выключна несвядомым, так як яны ўзнікаюць з іх раўнамернага ўзаемадзеяння. Чырвоную сып шкарлятыны можна лічыць "сімвалам гэтай хваробы", але Юнг аддае перавагу сімptomу. З пазіцыі К.Г. Юнга, сімвалічным з'яўляецца такое слова ці вобраз, значэнне якога выходзіць за рамкі прамога і не паддаецца дакладнаму вызначэнню або тлумачэнню; сама ж спроба пазнання сімвала можа прывесці да ідэй, якія ляжаць па-за межамі логікі. Сімвалічная тэрміналогія таксама ўжываецца для абазначэння паняццяў, вызначэнне або разуменне якіх нам не падуладна.

Інтэрпрэтацыя знакаў і фарміраванне культурнай матрыцы сэнсаў звязвалася Юнгам з актывізацыяй працэсу індывідуальнасці, якая спрыяе ўнутранага росту, самарэалізацыі, гарманізацыі духоўнага і прыродна-інстыктыўнага пачатку ў чалавеку. Таму для вучонага сімвалы не падмяняюць рэальнае быццё, а спрыяюць станаўленню самасвядомасці і цэласнай асобы.

З пункту гледжання Ж. Лакана, сімвалічная сувязь – гэта тое, што людзі вызначаюць сябе з дапамогай закона. Кожны чалавек вызначае сваё ўласнае Я, зыходзячы з абмену сімваламі. Ж. Лакан зыходзіць з таго, што ўсе чалавечыя істоты ўдзельнічаюць у сімвалічным свеце. Яны ўключаны ў яго, перажываюць яго і з'яўляюцца яго носьбітамі. З дапамогай сімвалічнага рэгістра адбываецца канструяванне чалавека. Сімвалічнае звязана са словам, мовай і ў гэтай якасці яно з'яўляецца значным для псіхааналітычнай тэорыі і практыкі. На аснове падобных уяўленняў аб сімвалічным Ж. Лакан вычлениў тры ўзроўні або тры рэгістры (рэальнае, уяўнае і сімвалічнае), вывучэнне суадносін якіх спрыяе псіхааналітычнаму разуменню жаданняў чалавека і ўзнікнення неўратычных захворванняў, звязаных з іх рэалізацыяй.

Змена трактовак сімвала ў псіхааналітычнай традыцыі стала фактарам «дэканструкцыі» фрэйдовскай канцэпцыі структуры асобы (К.Г. Юнг, Ж. Лакан).

Пры аналізе дынамікі знакаў у псіхааналітычнай традыцыі важна ўлічваць спецыфіку разумення несвядомага кожным даследчыкам. Так, у канцэпцыі З. Фрэйда акцэнт ставіўся выключна на выцесненым індывідуальным несвядомым, таму і сімвал разглядаўся як форма выказвання схаванага жадання. У творчасці К.-Г. Юнга ўвага скіравана на калектыўнае несвядомае. Ён звярнуўся да архаічнай спадчыны чалавецтва, што і знайшло адлюстраванне ў разуменні ім сімвала як формы выказвання архетыпаў. Нарэшце, Ж. Лакан падкрэсліваў лінгвістычны і семіятычны характар несвядомага, фіксаваў ролю Іншага ў фарміраванні ўнутранага свету асобы, што, у канчатковым рахунку, атрымала выраз у разуменні ім сімвала як кампанента дыскурсіўных практык.

Э. Фром (1900-1980) паспрабаваў адказаць на пытанне, што такое сімвал. У працы «Забытая мова» (1951) ён падкрэсліў, што хоць вызначэнне сімвала як нечага, што з'яўляецца пазначэннем іншага, аказваецца не вельмі ўдалым, тым не менш яно можа быць прынята, калі гаворка ідзе пра сімвалы, звязаныя са глядзельнымі, слыхавымі, нюхальнымі адчуваннямі, якія пазначаюць «нешта», што выказвае ўнутраны стан чалавека, яго пачуцці і думкі. Такі сімвал – гэта нешта, якое знаходзіцца па-за нас і якое сімвалізуе нешта ўнутры нас. «Мова сімвалаў – гэта мова, у якім знешні свет ёсць сімвал ўнутранага свету, сімвал душы і розуму».

Але ў чым заключаецца спецыфічная ўзаемасувязь паміж сімвалам і тым, што ён сімвалізуе? Адказваючы на гэтае пытанне, Э. Фром вылучыў тры тыпы знакаў: умоўныя, выпадковыя і ўніверсальныя. Толькі апошнія два тыпы ўтрымліваюць у сабе элементы мовы знакаў. Умоўныя знакі – найбольш вядомыя і выкарыстоўваюцца чалавекам у штодзённай мове. Да іх

адносяцца словы і вобразы. Выпадковыя сімвалы з'яўляюцца супрацьлегласцю ўмоўных сімвалаў, хоць паміж імі ёсць нешта агульнае – адсутнасць ўнутранай сувязі паміж сімвалам і тым, што ён сімвалізуе. Так, калі з чалавекам адбылася нейкая непрыемнасць у пэўным месцы, то пасля ён можа адчуваць непрыемныя перажыванні пры згаданні гэтага месца. Асабісты вопыт чалавека ператварае дадзенае месца ў сімвал яго настрою. Тут сувязь паміж сімвалам і сімвалізуемым перажываннем выпадковая. Аднак у адрозненне ад умоўных знакаў выпадковыя сімвалы не могуць быць адным і тым жа для розных людзей, паколькі сувязь паміж падзеяй і сімвалам усталёўваецца самім чалавекам. Універсальныя сімвалы – такія сімвалы, у якіх паміж сімвалам і тым, што ён пазначае, існуе ўнутраная сувязь. Для іх характэрна сувязь паміж душэўным і фізічным перажываннем. Некаторыя фізічныя з'явы, напрыклад, агонь ці вада, па сваёй прыродзе выклікаюць пэўныя пачуцці і думкі, і чалавек выказвае свае эмацыйныя перажыванні на мове фізічных станаў, гэта значыць, сімвалічна.

На думку Э. Фрома, «універсальныя сімвалы – адзіны тып знакаў, у якіх сувязь паміж сімвалам і тым, што ён сімвалізуе, не выпадковая, а ўнутрана ўласцівая самому сімвалу». Гэтая сувязь ўспрымаецца усімі людзьмі аднолькава, што адрознівае дадзеныя сімвалы не толькі ад выпадковых, але і ад умоўных, сфера распаўсюджвання якіх абмежаваная групай людзей. У аснове ўніверсальных сімвалаў ляжаць ўласцівасці чалавечага цела, пачуццяў і розуму, характэрныя для кожнага чалавека. Мова гэтых сімвалаў – адзіная агульная мова, створаная чалавецтвам, але забытая сучаснымі людзьмі.

Аб усеагульным характары ўніверсальных сімвалаў сведчыць той факт, што на мове гэтых сімвалаў ствараюцца міфы і сны ва ўсіх культурах, ад першабытных да высокаразвітых. Яны выкарыстоўваюцца ў розных культурах. Аднак, як заўважаў Э. Фром, значэнне некаторых знакаў можа адрознівацца ў адпаведнасці з іх рознай значнасцю ў розных культурах і, такім чынам, можна гаварыць пра дыялекты ўсеагульнай мовы знакаў. Акрамя таго, многія сімвалы маюць не адно значэнне.

Мова ўніверсальных сімвалаў цяжкая для разумення, паколькі людзі забыліся яе перш, чым яна стала ўсеагульнай мовай. Але разуменне гэтай мовы важна для кожнага, хто хоча глыбей спазнаць сябе. Зыходзячы з гэтага, Э. Фром лічыў, што «разуменню мовы знакаў трэба вучыць у школах і каледжах дакладна так, як там вывучаюць іншыя замежныя мовы».

4. Мікрапсіхааналіз Сільвія Фанці

Кажучы пра параўнанне псіхааналізу і мікрапсіханалізу, можна прывесці прыклад суадносін такіх навук, як біялогія і мікрабіялогія, фізіка і

мікрафізіка. Псіхааналіз лічыць несвядомае канчатковай мяжой, мікрапсіхааналіз ідзе далей у вывучэнні яго праяў і дасягае асноў псіхікі чалавека. Мікрапсіхааналіз – гэта метада псіхалагічнага даследавання, у аснове якога ляжыць фрэйдзкі псіхааналіз, ён з'яўляецца працягам і паглыбленнем работ Фрэйда. Заснавальнікам мікрапсіхааналіза з'яўляецца Сільвія Фанці, швейцарскі лекар псіхіятр, псіхолаг і псіхааналітык, які ў 1953 годзе ўпершыню прапанаваў павялічыць працягласць сесій (з 50 хвілін да трох гадзін) і зрабіць іх штодзённымі. Дадзенае асноўнае адкрыццё пацягнула за сабой усе астатнія тэхнічныя новаўвядзенні.

Тэма 6. Тэоры К.Г. Юнга пра калектыўнае несвядомае

1. Калектыўнае несвядомае як духоўная спадчына эвалюцыі чалавецтва

Як і Фрэйд, К. Юнг прысвяціў сябе вучэнню дынамічных нешвядомляемых інстынктаў на чалавечыя паводзіны і вопыт. Аднак, у адрозненне ад першага, Юнг сцвярджаў, што змест несвядомага ёсць нешта большае, чым падаўленыя сэксуальныя і агрэсіўныя памкненні. Згодна з юнгаўскай тэорыяй асобы, вядомай як аналітычная псіхалогія, індывіды матываваныя інтрапсіхічнымі сіламі, вобразамі, паходжанне якіх ідзе з глыбіні гісторыі эвалюцыі. Іншая крыніца рознагалоссяў паміж Фрэйдом і Юнгом – стаўленне да сэксуальнасці як да пераважнай сілы ў структуры асобы. Фрэйд тлумачыў лібіда, у асноўным, як сэксуальную энергію, а Юнг разглядаў яе як дыфузную творчую жыццёвую сілу, якая выяўляецца самымі рознымі шляхамі – як, напрыклад, у рэлігіі або імкненні да ўлады. Гэта значыць, у разуменні Юнга, энергія лібіда канцэнтруецца ў розных патрэбах – біялагічных або духоўных па меры таго, як яны ўзнікаюць. Юнг сцвярджаў, што душа (у тэорыі Юнга тэрмін, аналагічны асобе) складаецца з трох асобных структур, якія ўзаемадзейнічаюць: эга, асабістае несвядомае і калектыўнае несвядомае.

Эга з'яўляецца цэнтрам сферы свядомасці. Яно ўяўляе сабой кампанент, які ўключае ў сябе ўсе тыя думкі, пачуцці, успаміны і адчуванні, дзякуючы якім мы адчуваем сваю цэласнасць, сталасць і ўспрымаем сябе людзьмі. Гэта служыць асновай нашай самасвядомасці, і дзякуючы яму мы здольныя бачыць вынікі сваёй звычайнай свядомай дзейнасці.

Асабістае несвядомае змяшчае ў сабе канфлікты і ўспаміны, якія калісьці ўсведамляліся, але цяпер забытыя. У яго ўваходзяць і тыя пачуццёвыя ўражанні, якім не хапае яркасці для таго, каб быць адзначанымі ў свядомасці. Такім чынам, юнгаўская канцэпцыя асабістага несвядомага ў чымсьці падобная на канцэпцыю Фрэйда. Аднак Юнг пайшоў далей Фрэйда,

зробіўшы акцэнт на тым, што асабістае несвядомае змяшчае ў сабе комплексы, або скапленне эмацыйна зараджаных думак, пачуццяў і ўспамінаў, вынесеных індывідам з яго мінулага асабістага вопыту ці з радавога, спадчыннага вопыту. Згодна з уяўленнямі Юнга, гэтыя комплексы скампанаваныя вакол самых звычайных тэм, могуць аказваць дастаткова моцны ўплыў на паводзіны індывіда. Напрыклад, чалавек з комплексам улады можа расходаваць значную колькасць псіхічнай энергіі на дзейнасць, прама ці сімвалічна звязаную з тэмай улады. Тое ж самае можа быць верным і ў дачыненні да чалавека, які знаходзіцца пад моцным ўплыў маці, бацькі ці пад уладай грошай, сэксу або якой-небудзь іншай разнавіднасці комплексаў. Адночы сфарміраваны, комплекс пачынае ўплываць на паводзіны чалавека і яго светаадчуванне. Юнг сцвярджаў, што матэрыял асабістага несвядомага ў кожнага з нас унікальны і, як правіла, даступны для ўсведамлення. У выніку кампаненты комплексу ці нават увесь комплекс могуць усведамляцца і аказваць празмерна моцны ўплыў на жыццё індывіда.

І, нарэшце, Юнг выказаў думку аб існаванні больш глыбокага пласта ў структуры асобы, які ён назваў калектыўным несвядомым. Калектыўнае несвядомае ўяўляе сабой сховішча латэнтных слядоў памяці чалавецтва і нават нашых чалавекападобных продкаў. У ім адлюстраваны думкі і пачуцці, агульныя для ўсіх чалавечых істот і якія з'яўляюцца вынікам нашага агульнага эмацыйнага мінулага. Калектыўнае несвядомае змяшчае ўсю духоўную спадчыну чалавецтва, адроджаную ў структуры кожнага чалавека.

Такім чынам, змест калектыўнага несвядомага складваецца дзякуючы спадчыннасці і яно аднолькавае для ўсяго чалавецтва. Важна адзначыць, што канцэпцыя калектыўнага несвядомага была асноўнай прычынай разыходжання паміж Юнгом і Фрэйдам. Калектыўнае несвядомае ідэнтычнае ва ўсіх людзей і ўтварае тым самым ўсеагульную аснову душэўнага жыцця кожнага, будучы па прыродзе зверхасабовым. Калектыўнае несвядомае зафіксавана ў міфалогіі, народным эпасе, рэлігійных напрамках і праяўляецца, то ёсць выходзіць на паверхню, у сучасных людзей праз сны.

2. Характэрныя рысы архетыпа

Юнг выказаў гіпотэзу аб тым, што калектыўнае несвядомае складаецца з магутных першасных псіхічных вобразаў, так званых архетыпаў (літаральна, "першасных мадэляў"). Архетыпы – прыроджаныя ідэі або ўспаміны, якія схіляюць людзей ўспрымаць, перажываць і рэагаваць на падзеі пэўным чынам. У рэчаіснасці, гэта не ўспаміны або вобразы як такія, а хутчэй, менавіта фактары, пад уплывам якіх людзі рэалізуюць у сваіх паводзінах універсальныя мадэлі ўспрымання, мыслення і дзеянні ў адказ на які-небудзь аб'ект або падзею. Прыроджанай тут з'яўляецца менавіта

тэндэнцыя рэагаваць эмацыйна, кагнітыўна і праз паводзіны на канкрэтныя сітуацыі – напрыклад, пры нечаканым сутыкненні з бацькамі, каханым чалавекам, незнаёмцам, са змяёй або смерцю.

Нумінознасць архетыпа. Тэрмін «нумінозны» адносіцца да дзеяння істот і сіл, якія свядомасць прымітыўнага чалавека ўспрымала як чароўныя, жудасныя, якім прыпісвалася нявызначанае трансперсанальнае або боскае паходжанне. Архетып, дзе б ён ні з'яўляўся, валодае вялікай прымуовай сілай, якая ідзе ад несвядомага. Перажыванні архетыпага характару сумяшчаюць адначасова захапленне і жах, глыбокую павагу і страх. Нумінознасць з'яўляецца атрыбутам усеагульнага рэлігійнага вопыту. Нумінознае перажыванне — гэта перажыванне чалавека, які стаяў перад тварам Бога, адначасова вялікім і жахлівым. Ноумен — гэта нябачнае прысутнасць бажаства, якое выклікае асаблівае змяненне свядомасці. Нумінозная прырода містычнага захаплення, якое ахоплівае асобу пад час выканання рэлігійных абрадаў, аднолькавая, незалежна ад таго, ці з'яўляецца абрад крывавым ахвярапрынашэннем або высока духоўным дзействам тыпу велікоднай імшы або каляднай літургіі. Фенаменалогію нумінознага падрабязна апісаў Мірча Эліядэ ў сваёй кнізе "Святое і мірскае" (1965).

Амбівалентнасць архетыпа (дваістасць). Амбівалентнасць (Ambivalence; Ambivalenz) – псіхічны стан, у якім кожная ўстаноўка ўраўнаважана сваёй супрацьлегласцю. Тэрмін уведзены Ю. Блейлерам для апісання суіснавання ўнутрана супярэчлівых імпульсаў і эмоцый па адносінах да аднаго і таго ж аб'екта. Юнг выкарыстаў дадзенае паняцце для характарыстыкі: а) сплаву станоўчых і адмоўных пачуццяў у дачыненні да аднаго і таго ж аб'екта (іншага чалавека, вобраза, ідэі, часткі самога сябе); гэтыя пачуцці зыходзяць ад аднай крыніцы і не з'яўляюцца сумесцю якасцяў, уласцівых таму чалавеку, на якога яны накіраваны; б) цікавасці да фрагментацыі, множнасці і зменлівасці псіхічнага; амбівалентнасць у гэтым сэнсе – усяго толькі адзін са станаў чалавека; у) самаадмаўленні любога становішча, якое і апісвае амбівалентнасць; г) адносіны да бацькоўскіх вобразаў; д) універсальнасці – амбівалентнасць прысутнічае паўсюдна. Само жыццё – гэта вечнае "дабро і зло, поспех і паразы, надзея і адчай, якія ўраўнаважваюць адзін аднаго".

Афектыўнасць архетыпа. Афект (Affect; Affekt) – эмацыйная рэакцыя, якая характарызуецца фізічнымі праявамі і растройствам мыслення; выкарыстоўваецца як сінонім эмоцыі. Афектыўнае пачуццё валодае дастатковай сілай, каб выклікаць нервовае ўзбуджэнне і іншыя відавочныя псіхомоторныя парушэнні. У адрозненне ад пачуццяў, якімі можна кіраваць, афект ўзнікае паміма волі чалавека і падаўляецца з вялікай цяжкасцю. Афект

– нязменны знак таго, што комплекс актывізаваўся.

Афекты звычайна ўзнікаюць тады, калі адаптацыйныя магчымасці аказваюцца самымі малымі, і адначасова афекты выяўляюць прычыну адаптацыйнай слабасці, а менавіта пэўную ступень непаўнавартаснасці і наяўнасць больш нізкага ўзроўню асобы. На гэтым нізкім узроўні разам са сваімі некантралюемымі або амаль некантралюемымі эмоцыямі чалавек асабліва няздольны да маральнага меркавання.

3. Дамінантныя архетыпы

У шэрагу мноства архетыпаў, апісаных Юнгом, стаяць маці, дзіця, герой, мудрэц, бовства Сонца, шэльма, Бог і смерць.

Прыклады архетыпаў, апісаных Юнгом

| Архетип | Определение | Символы |
|---------|---|----------------------------------|
| Анима | Бессознательная женская сторона личности мужчины | Женщина, Дева Мария, Мона Лиза |
| Анимус | Бессознательная мужская сторона личности женщины | Мужчина, Иисус Христос, Дон Жуан |
| Персона | Социальная роль человека, проистекающая из общественных ожиданий и обучения в раннем возрасте | Маска |
| Тень | Бессознательная противоположность того, что индивид настойчиво утверждает в сознании | Сатана, Гитлер, Хусейн |
| Самость | Воплощение целостности и гармонии, регулирующий центр личности | Мандала |
| Мудрец | Персонификация жизненной мудрости и зрелости | Пророк |
| Бог | Конечная реализация психической реальности, спроецированной на внешний мир | Солнечное око |

Юнг лічыў, што кожны архетып звязаны з тэндэнцыяй выказаць пэўнага тыпу пачуцці і думкі ў адносінах да адпаведнага аб'екта або сітуацыі. Напрыклад, ва ўспрыманні дзіцём сваёй маці прысутнічаюць аспекты яе актуальных характарыстык, афарбаваныя неўсвядомленымі

ўяўленьнімі пра такія архетыпічныя матчыныя атрыбуты, як выхаванне, урадлівасці і залежнасць. Далей, Юнг меркаваў, што архетыпныя вобразы і ідэі часта адлюстроўваюцца ў снах, а таксама нярэдка сустракаюцца ў культуры ў выглядзе сімвалаў, якія выкарыстоўваюцца ў жывапісе, літаратуры, рэлігіі. Асабліва ён падкрэсліваў, што знакі, характэрныя для розных культур, часта выяўляюць дзіўнае падабенства, таму што яны адносяцца да агульных для ўсяго чалавецтва архетыпаў. Напрыклад, у многіх культурах яму сустракаліся выявы мандалы, якія з'яўляюцца сімвалічнымі ўвасабленнямі адзінства і цэласнасці "Я". Юнг лічыў, што разуменне архетыпных сімвалаў дапамагае яму ў аналізе сноў пацыентаў.

Колькасць архетыпаў ў калектыўным несвядомым можа быць неабмежаванай. Аднак асабліва ўвага ў тэарэтычнай сістэме Юнга надаецца персоне, аніме і анімусу, цені і самасці.

Персона (ад лацінскага слова "persona", якое абазначае "маска") – гэта наша публічная асоба, гэта значыць тое, як мы праяўляем сябе ў адносінах з іншымі людзьмі. Персона абазначае мноства роляў, якія мы прайграваем ў адпаведнасці з сацыяльнымі патрабаваннямі. У разуменні Юнга, персона служыць мэце выклікаць уражанні ў іншых або хаваць ад іншых сваю сапраўдную сутнасць. Персона як архетып неабходная нам, каб ладзіць з іншымі людзьмі ў паўсядзённым жыцці. Аднак Юнг папярэджваў аб тым, што калі гэты архетып набывае вялікае значэнне, то чалавек можа стаць не глыбокім, павярхоўным, зведзеным да адной толькі ролі і адчужаным ад праўдзівага эмацыянальнага вопыту.

У супрацьлегласць той ролі, якую адыгрывае ў нашым прыстасаванні да навакольнага свету персона, архетып цені ўяўляе падаўлены цёмны, жывёльны бок асобы. Цень змяшчае нашы сацыяльна непрыемныя сэксуальныя і агрэсіўныя імпульсы, амаральныя думкі і страсці. Але ў цені маюцца і станоўчыя бакі. Юнг разглядаў цень як крыніцу жыццёвай сілы, спантаннасці і творчага пачатку ў жыцці індывіда. Згодна з Юнгам, функцыя гэтага ў тым, каб накіроўваць у патрэбнае рэчышча энергію цені, утаймоўваць згубны бок нашай натуры да такой ступені, каб мы маглі жыць у гармоніі з іншымі, але ў той жа час адкрыта выказваць свае імпульсы і атрымліваць асалоду ад здаровага і творчага жыцця.

У архетыпах анімы і анімуса выражана прызнанне Юнгам прыроджанай андрагіннай прыроды людзей. Аніма ўяўляе сабой унутраны вобраз жанчыны ў мужчыне, яго несвядома жаночы бок; у той час як анімус – унутраны вобраз мужчыны ў жанчыне, яе несвядомы мужчынскі бок. Гэтыя архетыпы заснаваныя, па меншай меры часткова, на тым біялагічным факце, што ў арганізме мужчыны і жанчыны, выпрацоўваюцца і мужчынскія, і

жаночыя гармоны. Гэты архетып, як лічыў Юнг, эвалюцыянаваў на працягу многіх стагоддзяў у калектыўным несвядомым як вынік вопыту ўзаемадзеяння з супрацьлеглым полам. Многія мужчыны да некаторай ступені, "фемінізаваліся" ў выніку шматгадовага сумеснага жыцця з жанчынамі, а для жанчын з'яўляецца праўдзівым адваротнае. Юнг настойваў на тым, што аніма і анімус, як і ўсе іншыя архетыпы, павінны быць выяўлены гарманічна, не парушаючы агульнага балансу, каб не тармазілася развіццё асобы ў напрамку самарэалізацыі. Іншымі словамі, мужчына павінен выражаць сваю феміннас нароўні з маскуліннасцю, а жанчына павінна праяўляць сваю маскуліннасці гэтак жа, як і феміннасць. Калі ж гэтыя неабходныя атрыбуты застаюцца неразвітымі, то наглядаецца аднабаковы рост і функцыянаванне асобы.

Самасць – найбольш важны архетып ў тэорыі Юнга. Самасць ўяўляе сабой асяродак асобы, вакол якога арганізаваны ўсе іншыя элементы. Калі дасягнута інтэграцыя ўсіх аспектаў душы, чалавек адчувае адзінства, гармонію і цэласнасць. Такім чынам, у разуменні Юнга развіццё самасці – гэта галоўная мэта чалавечага жыцця. Асноўным сімвалам архетыпа самасці з'яўляюцца мандала і яе шматлікія разнавіднасці (абстрактны круг, німб святога, акно-разетка). Па Юнгу, цэласнасць і адзінства "Я", сімвалічна выяўленыя ў завершанасці фігур, накшталт мандалы, можна прасачыць у снах, фантазіях, міфах, у рэлігійным і містычным досведзе. Юнг лічыў, што рэлігія з'яўляецца вялікай сілай, якая садзейнічае імкненню чалавека да цэласнасці і паўнаты. У той жа час, гарманізацыя ўсіх частак душы – складаны працэс. Сапраўднай ураўнаважанасці структур асобы дасягнуць немагчыма. Можа не раней сярэдняга ўзросту. Больш за тое, архетып Самасці не рэалізуецца да таго часу, пакуль не наступіць інтэграцыя і гармонія ўсіх аспектаў душы, свядомых і несвядомых. Таму дасягненне сталага "Я" патрабуе сталасці, настойлівасці, інтэлекту і жыццёвага вопыту.

4. Працэс індывідуацыі

З пункту гледжання Юнга, чалавек пастаянна набывае новыя ўменні, дасягае новых мэтаў, рэалізуе сябе ўсё больш поўна. Ён надаваў вялікае значэнне такой жыццёвай мэце індывіда, як "здабыццё самасці", якая з'яўляецца вынікам імкнення ўсіх кампанентаў асобы да адзінства. Гэтая тэма імкнення да інтэграцыі, гармоніі і цэласнасці ў далейшым паўтарылася ў экзістэнцыяльнай і гуманістычнай тэорыях асобы. Згодна з Юнгам, канчатковая жыццёвая мэта – гэта поўная рэалізацыя "Я", гэта значыць станаўленне адзінага, непаўторнага і цэльнага індывіда. Развіццё кожнага чалавека ў гэтым кірунку ўнікальнае, яно працягваецца на працягу ўсяго жыцця і ўключае ў сябе працэс, які атрымаў назву індывідуацыі. Кажучы

спрошчана, індывідуацыя – гэта дынамічны і эвалюцыйны працэс інтэграцыі многіх супрацьдзейных ўнутрыасобасных сіл і тэндэнцый. У сваім канчатковым выглядзе індывідуацыя адлюстроўвае свядомую рэалізацыю чалавекам сваёй унікальнай псіхічнай рэальнасці, поўнае развіццё і выражэнне ўсіх элементаў асобы. Архетып самасці становіцца цэнтрам асобы і ўраўнаважвае многія супрацьлеглыя якасці, якія ўваходзяць у склад асобы як адзінага галоўнага цэлага. Дзякуючы гэтаму, вызваляецца энергія, неабходная для асобнага росту. Вынік ажыццяўлення індывідуацыі дасягаецца няпроста. Юнг назваў яго самарэалізацыяй. Ён лічыў, што гэта канчатковая стадыя развіцця асобы даступная толькі здольным і высокаадукаваным людзям, якія маюць дастаткова для гэтага вольнага часу. З-за гэтых абмежаванняў самарэалізацыя недаступная пераважнай большасці людзей.

Такім чынам, індывідуацыя (Individuation) – працэс псіхалагічнай дыферэнцыяцыі, які ажыццяўляе развіццё індывідуальнай асобы. Працэс індывідуацыі накіраваны на рэалізацыю ўласнай самасці. Яго сутнасць выяўляецца ў аб'яднанні процілеглых накіраваных ўстановак свядомасці і несвядомага.

Індывідуальнасць ўжо дадзена фізічна і фізіялагічна, і адпаведна гэтаму яна выяўляецца і псіхалагічна. Таму істотна затрымліваць развіццё індывідуальнасці – значыць штучна калечыць яе. Сацыяльная група, якая складаецца са скалечаных індывідаў, не можа быць здаровай, жыццяздольнай і даўгавечнай. Грамадства можа лічыцца жывучым і даўгавечным, калі ўмее захоўваць сваю ўнутраную сувязь і свае калектыўныя каштоўнасці пры большай свабодзе індывіда. А так як індывід ёсць не толькі адзінкавая істота, але і суб'ект супольнасці, то працэс індывідуацыі не вядзе да раз'яднання, а да больш інтэнсіўнай і больш агульнай калектыўнай салідарнасці. Індывідуацыю нельга змешваць з індывідуалізмам. Адметнасцю тут з'яўляецца стаўленне да нормы. Індывідуальнае ніколі не з'яўляецца нормай. Толькі сукупнасць індывідуальных шляхоў ўтварае норму, але адначасова норма, якая прэтэндуе на абсалютнае значэнне, нічога не варта. Сапраўдны канфлікт з калектыўнай нормай ўзнікае толькі тады, калі які-небудзь індывідуальны шлях ўзводзіцца ў норму, аб'яўляецца нормай, што і з'яўляецца праявай крайняга індывідуалізму. Гэты шлях паталагічны. Ён не мае нічога агульнага з індывідуацыяй, якая вядзе да натуральнай ацэнкі калектыўных нормаў, тады як пры выключна калектыўнай арыентаванасці жыцця норма становіцца ўсё менш патрэбнай, з-за чаго сапраўдная маральнасць гіне. Чым мацней калектыўнае нармаванне чалавека, тым большая яго індывідуальная амаральнасць.

Індывідуацыя супадае з развіццём свядомасці. Таму яна азначае пашырэнне сферы свядомасці і свядомага псіхалагічнага жыцця. У сваіх працах Юнг адзначаў цяжкасць размежавання паняццяў інтэграцыі і індывідуацыі. Індывідуацыя не адгароджваецца ад свету, а збірае ўвесь свет у чалавеку.

У працэсе індывідуацыі вылучаюць два этапы. Першы этап заключаецца ў прысвячэнні, або ініцыяцыі, у знешні свет і завяршаецца фарміраваннем асобы або структуры эга, г. зн. такога склада асобы, якая самім носьбітам і навакольнымі людзьмі ўспрымаецца за такую, але, у сутнасці, такой не з'яўляецца. Юнг сцвярджаў, што, персана ёсць тое, чаго ў рэчаіснасці няма, але аб чым яна сама, як і іншыя, думае, што ёсць. Другі этап ёсць прысвячэнне ў свет ўнутраны, і ён з'яўляецца працэсам дыферэнцыяцыі і адчужэння індывідуальнай псіхалогіі ад калектыўнай.

Тэма 7. Асновы юнгіянскага аналізу: архетыпалогія

1. Архетыпалогія юнгіянцаў

Асобныя палажэнні дактрыны Юнга аб архетыпах, само паняцце архетып, аказалі моцнае ўздзеянне на думку і творчасць даследчыкаў міфа і рэлігіі (М. Эліядэ, Дж. Кэмпбэла, Г. Цымер і нш.), літаратуразнаўцаў (Н. Фрай, М. Бодкін), філосафаў і тэолагаў (П. Цілі), нават навукоўцаў негуманітарнага круга (біёлаг А. Портман), выдатных дзеячаў літаратуры і мастацтва (Г. Хесс, Т. Ман, Ф. Феліні, І. Бергман).

Тэорыю Юнга развілі яго паслядоўнікі, сярод якіх можна вылучыць Джозэфа Кэмпбэла (1904-1987), які, абапіраючыся на Шапэнгаўэра і Ніцшэ, дапаўняе ідэі Юнга канцэпцыямі іншых псіхааналітыкаў, а таксама рытуалістаў, якія зводзяць усю культуру да абраду.

Даследуючы міфы народаў свету, Кэмпбэл прыйшоў да высновы, што большасць паданняў маюць агульную сюжэтную структуру, якую ён назваў монаміфам. Варта падкрэсліць, што на першай стадыі монаміфа ў жыцці героя ключавую ролю адыгрывае апераджальнае ўспрыманне сваёй місіі, пачуццё таямніцы сваёй гераічнай ролі ў свеце.

Захапленне Кэмпбэла міфамі, усходнімі рэлігіямі і юнгіянскай псіхалогіяй ў выніку вылілася ў яго знакамітае даследаванне міфаў пра героя – «Герой з тысячай твараў» (1949 г.). Неўзабаве з'явіліся і іншыя значныя работы па параўнальнай міфалогіі. Пасля падарожжа ў Індыю ў 1954 годзе Кэмпбэл піша «Маскі Бога» (1959-1968) – чатырохтомное даследаванне міфалогіі. Яго мэтай было напісаць гісторыю міфаў, праз якую прасочваецца «фундаментальнае адзінства духоўнай гісторыі чалавецтва» у выглядзе

паўсюдна распаўсюджаных такіх міфалагічных сюжэтаў, як выкраданне агню, патап, зямля мёртвых, бязгрэшнае зачацце, уваскрасенне героя.

Наступнай кнігай Кэмпбэла быў «Полёт дзікага гусака» (1969) – зборнік эса пра біялагічныя, метафізічныя і гісторыка-культурныя вытокі міфаў і секулярызацыю сакральнага ў сучасным свеце.

Пасля зыходу з Каледжа Сары Лоўрэнс ў 1972 году Кэмпбэл пераехаў у Ганалулу, дзе працягнуў пісьменніцкую дзейнасць. Да гэтага перыяду адносяцца работы "Міфы, у якіх нам жыць» (1972) – пра неабходнасць новых міфаў ў сучасным свеце, «Міфічны вобраз» (1974) – даследаванне сувязяў паміж снамі, міфамі і мастацтвам, «Унутраныя прасторы космасу: метафара як міф і як рэлігія»(1986) – зборнік лекцый па міфалогіі, «Гістарычны атлас сусветнай міфалогіі»(1983, 1989) – спроба прасачыць паходжанне і распаўсюджванне міфаў, а таксама «Сіла міфа».

Джордж Лукас пасля выхаду на экраны «Зорных войнаў» у канцы 1970-х гадоў заявіў, што яны былі заснаваныя на ідэях, апісаных у «Героі з тысячай твараў» і іншых кнігах Кэмпбэла. Вядомая серыя інтэрв'ю з Кэмпбэлом «Сіла міфа» была знята на ранчы Лукаса. У гэтых інтэрв'ю Джозэф Кэмпбэл расказвае, як Лукас выкарыстаў кнігу «Падарожжа героя» ў «Зорных войнах» для стварэння сучаснай міфалогіі.

У 1999 годзе, праз 12 гадоў, Мойерс і Лукас знялі фільм-інтэрв'ю «Міфалогія “Зорных войнаў” з Джорджам Лукасам і Білам Мойерсам», дзе падрабязна абмяркавалі ўплыў работ Кэмпбэла на фільм Лукаса. У канцы 1990-х гадоў Нацыянальны аэракасмічны музей Смітсанаўскага інстытута арганізаваў выставу «Зорныя войны: Магія міфа», прысвечаную таму, як працы Кэмпбэла выявіліся ў «Зорных войнах».

Марыя-Луіза фон Франц – доктор філасофіі, супрацоўніца, аднадумца і калега К.Г. Юнга, якая працавала разам з ім каля 30 гадоў. Заслужыла сусветнае прызнанне як спецыяліст у галіне псіхалагічнай інтэрпрэтацыі казак, міфаў, сноў і алхімічных тэкстаў. Марыя-Луіза фон Франц нарадзілася 4 студзеня 1915 года ў Мюнхене ў сям'і аўстрыйскага палкоўніка. У 1918 годзе сям'я пераязджае ў Швейцарыю. Паступіўшы ў Цюрыхскі ўніверсітэт, М.-Л. фон Франц вивучала літаратуру, філалогію і псіхалогію. У 1943 годзе абараняе дысертацыю, атрымаўшы ступень доктара філасофіі.

Выкладала ў Інстытуце Юнга з моманту яго заснавання.

Эрых Нойманн – псіхолаг, пісьменнік і адзін з самых адораных вучняў Карла Юнга. Ён атрымаў ступень PhD ў Берлінскім універсітэце ў 1927 годзе Пазней пераехаў у Тэль-Авіў. Многія гады ён часта вяртаўся ў Цюрых, (Швейцарыя), каб чытаць лекцыі ў Інстытуце К.Г. Юнга. Таксама ён часта чытаў лекцыі ў Англіі, Францыі і Галандыі, а таксама быў членам

Міжнароднай асацыяцыі аналітычнай псіхалогіі і прэзідэнтам Ізраільскай асацыяцыі аналітычнай псіхалогіі. Ён практыкаваў аналітычную псіхалогію ў Тэль-Авіве з 1934 г. аж да смерці ў 1960 г. Уклад Эрыха Нойманн ў псіхалогію развіцця і псіхалогію свядомасці і творчасці велізарны. Нойманн быў прыхільнікам тэарэтычнага і філасофскага падыходу да аналізу, тады як у Англіі і Злучаных Штатах практыкаваўся больш клінічны падыход. Адным з яго найбольш каштоўных унёскаў у псіхалогію была эмпірычная канцэпцыя «цэнтраверсіі», сінтэзу экстра- і інтраверсіі. Аднак, ён больш вядомы тэорыяй развіцця фэміннасці, тэорыі, выкладзенай у кнізе «Вялікая Маці». Яго працы таксама праліваюць святло на тое, як міфалогія дапамагае гісторыі вывучаць аспекты развіцця свядомасці, якія паўтараюцца ў індывідуальнай свядомасці і грамадстве ў цэлым. Яго найбольш вядомымі працамі з'яўляюцца «Вялікая Маці» і «Паходжанне і развіццё свядомасці», «Глыбінная псіхалогія і новая этыка». Апошняя прысвечана чалавечай разбуральнасці і таму, як чалавечы розум ставіцца да ўласнага ценю.

Некаторыя сучасныя даследчыкі знаходзяць ўплыў ідэй Ф.М. Дастаеўскага на псіхалагічныя канцэпцыі Э. Нойманн. Ён пазней развівае свае даследаванні фэміннасці архетыпаў ў кнігах «Мастацтва і творчае несвядомае», «Страх фэміннасці» і «Каханне і Душа».

Задача кнігі «Паходжанне і развіццё свядомасці» Э. Нойманн – б паказаць, што асноўным складнікам міфалогіі з'яўляецца шэраг архетыпаў, што яны арганічна звязаны адзін з другім, і што іх стадыяльная паслядоўнасць і вызначае развіццё свядомасці. У ходзе антагенетычнага развіцця індывідуальнае свядомасць думачай асобы павінна прайсці тыя ж архетыпныя стадыі, якія вызначаюць развіццё свядомасці чалавецтва ў цэлым. У сваім уласным жыцці індывід павінен пераадолець той жа шлях, які прайшло да яго чалавецтва, пакінуўшы сляды гэтага падарожжа ў архетыпнай паслядоўнасці міфалагічных вобразаў.

Звычайна, архетыпныя стадыі змяняюць адзін адну без парушэнняў, і развіццё свядомасці адбываецца ў іх гэтак жа натуральна, як і фізічнае развіццё ў стадыях фарміравання арганізма. Як і цялесныя органы, архетыпы – органы псіхічнай структуры – звязаныя паміж сабой і вызначаюць фарміраванне асобы, падобна таму, як гармоны вызначаюць склад цела.

Нароўні з першапачатковым значэннем архетып мае апраўданы гістарычны аспект. Свядомасць думачай асобы развіваецца, праходзячы праз шэраг "нязменных вобразаў", і ў гэтым працэсе Эга пастаянна стварае новыя сувязі з архетыпамі. Яго стаўленне да адвечных архетыпных вобразаў з'яўляецца паслядоўным працэсам – гэта значыць праходзіць стадыяльна. Здольнасць разпазнаваць, разумець і інтэрпрэціраваць гэтыя

вобразы змяняецца ў залежнасці ад узроўню развіцця свядомасці ў ходзе філагенетычнай і антагенетычнай гісторыі развіцця чалавека. Архетыпы, якія вызначаюць стадыі развіцця свядомасці, складаюць толькі частку архетыпнай рэальнасці як цэлага.

Эдвард Эдзінгер даследаваў з пазіцыі архетыпаў жыццё Хрыста. Спрабаваў інтэрпрэціраваць хрысціянскі міф ў адпаведнасці са строгімі правіламі К.Г. Юнга, каб зрабіць даступнымі для сучаснага чалавека каштоўнасці, якія традыцыйная рэлігія аказалася не ў стане да давесці. Многія з нас ужо не лічаць, што Бог пакінуў царкву, у якой калісьці знаходзіўся, і больш туды не вернецца. Драма архетыпнага жыцця Хрыста дае сімвалічныя вобразы падзей у свядомым жыцці чалавека, а таксама і жыцця, трансцэндэнтнага свядомасці, -- чалавека, які прайшоў трансфармацыю з прычыны свайго вышэйшага прызначэння.

Жыццё Хрыста ў яго псіхалагічным разуменні ўяўляе сабой апісанне скажонасцяў Самасці па меры яе ўвасаблення ў індывідуальным эга – эга, якое прымае ўдзел у гэтай чароўнай драме. Іншымі словамі, жыццё Хрыста сімвалізуе працэс індывідуацыі. Пакуль ён праходзіць у рамках царквы ці рэлігійнай догмы, чалавек вольны ад небяспекі прамога перажывання. Але як толькі ён выпадае са зместу рэлігійнага міфа, ён ступае на шлях індывідуацыі.

Хрысціянскі міф у сціснутым выглядзе можна прадставіць наступным чынам. Адзінародны Сын Госпада Бога адхіляе сваю боскасць, увасобіўшыся ў вобразе чалавека з прычыны бязгрэшнага зачацця Дзевы Марыі ад Святога Духа. Ісус нарадзіўся ў беднасці, а Яго нараджэнню спадарожнічаў шэраг нумінозных падзей, і разам з тым Яму ўдалося пазбегнуць іх. Стаўшы дарослым, Ён хрысціўся ў Яна Хрысціцеля, на Яго сышоў Святы Дух, што сведчыла аб Яго боскасці. Ісус вытрымаў д'ябальскія спакусы. Ён выканаў сваю місію, якая складалася ў праслаўленні Бога і абвяшчэнні наступлення Царства Нябеснага. Пасля сумненняў Ён прыняў свой лёс, гэта значыць: арышт, катаванні, насмешкі, здзекі і распяцце. На трэці дзень пасля смерці Ён уваскрос. На працягу сарака дзён Ён з'яўляўся сваім вучням і гаварыў з імі, а затым узнёсся на нябёсы. Дзесяццю днямі пазней, на Пяцідзсятніцу, на апосталаў у якасці Суцяшальніка [Параклета] сышоў Святы Дух.

Складнік паслядоўнасці вобразаў, хрысціянскі міф, пачынаецца і заканчваецца адной і той жа падзеяй: Сашэсце Святога Духа. Тады гэту паслядоўнасць можна прадставіць у выглядзе цыклічнага працэсу, які можа быць схематычна намаляваны наступным чынам: Пяцідзсятніца – гэта другое благавешчанне. Першае – абвяшчае пра нараджэнне Хрыста, другое – пра нараджэнне Царквы. І тады Царкве як Хрыстову целу накіравана

пражываць у калектыўным несвядомым тую ж паслядоўнасць вобразаў, як гэта адбылося з самім Хрыстом. Зямное жыццё Царквы як цела Хрыста паўтарае зямное жыццё самога Ісуса Хрыста. Іншымі словамі. Царква на працягу ўсёй сваёй гісторыі рухаецца да смерці.

Х. Дзікман выявіў цэлы шэраг супадзенняў дадзеных біяграфіі, унутраных абставін і праблем людзей з сюжэтам іх любімай казкі. Нярэдка няшчасці казачнага героя ўяўляюць сабой скрытыя пакаранні за яго сэксуальныя адносіны. Таму казка бывае перапоўнена сімваламі, якія ўзнікаюць у перыяд палавога сталення. Яна паказвае шлях засваення і афармлення загадкавых, невядомых з'яў, якія ўспрымаюцца па пачатку небяспечнымі і агіднымі.

Гаварэнне казак для ўстанаўлення кантакту з дзецьмі ўпершыню выкарыстаў Р. Гарднер. Ён прапаноўваў дзецям распавядаць гісторыі, якія яны павінны былі складаць, тэма не задавалася. Нельга было апісваць тое, што дзіця бачла ці чытала, а таксама тое, што адбывалася з ім ці яго знаёмымі на самай справе. Затым Гарднер сам прыдумляў гісторыю, у якой удзельнічалі тыя ж персанажы, што і ў гісторыі пацыента. Прынцыпы аналізу былі такімі.

1. аддзяленне нетыповых элементаў апавядання ад стэрэатыпных, абумоўленых узростам.
2. адзнака эмацыйных рэакцый чалавека падчас аповеду.
3. выяўленне асноўнага персанажа, які прадстаўляе аўтара аповеду.
4. вызначэнне персанажаў, якія адлюстроўваюць розныя, нярэдка канфліктныя ўласцівасці асобы аўтара.
5. даследаванне вобразаў і дзеянняў, якія адлюстроўваюць бацькоўскія-дзіцячыя адносіны.
6. адзнака агульнай атмасферы аповеду.

Вялікае значэнне Гарднер надаваў назве, якое чалавек дае свайму аповяду, а таксама заканчэнню апавядання. Складаючы зваротную гісторыю, ён прапаноўваў чалавеку ў метафарычнай форме розныя варыянты вырашэння сімвалічна заяўленай у яго апаведзе праблемы, дапамагаў ўсвядоміць разнастайнасць шляхоў вырашэння і выбраць аптымальны. Казка спрыяе больш глыбокаму разуменню бацькоўскіх-дзіцячых адносін, іх умацаванню, прыводзіць да змены паводзін дзяцей.

Варыянты правядзення казкатэрапіі разнастайныя. Як пры індывідуальнай, так і групавой тэрапіі магчыма расказванне арыгінальных або вядомых гісторый, прыдумванне ім новых канцовак. Аўтарства казак можа быць калектыўным або персанальным. Псіхолаг можа задаваць тэму, можа сам распавядаць казку цалкам або толькі пачынаць яе. Пры

неабходнасці псіхолаг ўмешваецца ў апавяданне з мэтай павярнуць сюжэт у патрэбнае з карэкцыйнай пункту гледжання рэчышча. К. Брэмс называе тэхніку расказвання гісторый унікальнай, якая выдатна адпавядае тэрапеўтычным мэтам. Выкарыстанне казкатэрапіі ў псіхадыягностыцы і карэкіі сямейных адносін у апошнія гады становіцца моднай з'явай.

2. Карэляцыя персанажаў з псіхічнай функцыяй

Найбольш вядомым укладам Юнга ў псіхалогію лічацца апісанья ім дзве асноўныя накіраванасці, або жыццёвыя ўстаноўкі: экстраверсія і інтраверсія. Паводле тэорыі Юнга, абедзве арыентацыі суіснуюць у чалавеку адначасова, але адна з іх становіцца дамінантнай. У экстравертнасці прасочваецца накіраванасць цікавасці да навакольнага свету – іншых людзей і прадметаў. Экстраверт рухавы, гаваркі, хутка ўстанаўлівае адносіны і прыхільнасці, знешнія фактары з'яўляюцца для яго рухаючы сілай.

Інтраверт, насупраць, пагружаны ва ўнутраны свет думак, пачуццяў і вопыту. Ён сузіральнік, стрыманы, імкнецца да адзіноты, схільны аддаляцца ад аб'ектаў, яго цікавасць засяроджана на сабе самім. Згодна з Юнгам, у ізаляваным выглядзе экстравертная і інтравертная ўстаноўкі не існуюць. Звычайна яны прысутнічаюць абедзве і знаходзяцца ў апазіцыі адна да другой: калі адна праяўляецца як вядучая, іншая выступае ў якасці дапаможнай. Вынікам камбінацыі вядучай і дапаможнай эга-арыентацыі з'яўляюцца асобы, чые мадэлі паводзін вызначаны і прадказальныя.

Неўзабаве пасля таго, як Юнг сфармуляваў канцэпцыю экстраверсіі і інтраверсіі, ён прыйшоў да высновы, што з дапамогай гэтых процілеглых арыентацый немагчыма растлумачыць усё адрозненні адносін людзей да свету. Таму ён пашырыў сваю тыпалогію, уключыўшы ў яе псіхалагічныя функцыі. Чатыры асноўныя функцыі, выдзеленыя ім, – гэта мысленне, адчуванне, пачуццё і інтуіцыя.

Мысленне і пачуццё Юнг аднёс да разраду рацыянальных функцый, паколькі яны дазваляюць фарміраваць меркаванні аб жыццёвым вопыце. Думаючы тып мяркуе пра каштоўнасці тых ці іншых рэчаў, карыстаючыся логікай і аргументамі. Супрацьлеглая функцыя мысленню – пачуццё – інфарміруе нас пра рэальнасць на мове станоўчых ці адмоўных эмоцый. Пачуццёвы тып фіксуе сваю ўвагу на эмацыйным баку жыццёвага вопыту і мяркуе пра каштоўнасці рэчаў у катэгорыях "дэрэнны ці добры", "прыемны або непрыемны", заахвочвае да чаго-небудзь або прыводзіць да дэпрэсіі.

Па Юнгу, калі мысленне выступае ў ролі вядучай функцыі, асоба арыентавана на рацыянальныя меркаванні, мэта якіх – вызначыць, з'яўляецца правільны вопыт сапраўдным або ілжывым. А калі вядучай функцыяй

з'яўляецца пачуццё, асобу арыентавана на вынясенне меркаванняў аб тым, ці з'яўляецца вопыт прыемным або непрыемным.

Другую пару процілеглых функцый – адчуванне і інтуіцыю – Юнг назваў ірацыянальнымі, таму што яны проста пасіўна "схопліваюць", рэгіструюць падзеі ў знешнім або ва ўнутраным свеце, не ацэньваючы іх не тлумачачы іх значэнне. Адчуванне ўяўляе сабой непасрэднае, безацэннае рэалістычнае ўспрыманне свету. Адчувальны тып асабліва пранікнёны ў дачыненні да густу, паху і іншых адчуванняў ад стымулаў з навакольнага свету. Наадварот, інтуіцыя характарызуецца сублімінальным і адвольным успрыманнем цяжучага вопыту. Інтуітыўны тып належыць да прадчування і здагадкі, схоплівае сутнасць жыццёвых падзей.

Юнг сцвярджаў, што, калі вядучай функцыяй з'яўляецца адчуванне, чалавек спасцігае рэальнасць на мове з'яў, калі б ён фатаграфавалі яе. З іншага боку, калі вядучай функцыяй з'яўляецца інтуіцыя, чалавек рэагуе на несвядомыя вобразы, сімвалы і схаванае значэнне перажывання.

Кожны чалавек надзелены ўсімі чатырма псіхалагічнымі функцыямі. Аднак толькі адна асобасная арыентацыя звычайна з'яўляецца дамінуючай, толькі адна функцыя з рацыянальнай або ірацыянальнай пары звычайна пераважае і ўсведамляецца. Іншыя функцыі пагружаныя ў несвядомае і выконваюць дапаможную ролю ў рэгуляцыі паводзін чалавека.

Любая функцыя можа быць вядучай. Інтэграваная асоба для саўладання з жыццёвымі сітуацыямі выкарыстоўвае ўсе супрацьлеглыя функцыі. Дзве эга-арыентацыі і чатыры псіхалагічныя функцыі, узаемадзейнічаючы, утвараюць восем розных тыпаў асобы.

Тэма 8. Архетыпныя вобразы і структуры ў міфалогіі

1. Монаміф

Мономіф як універсальны міф. Падобнае вызначэнне монаміфа па адносінах да сучаснай культуры не з'яўляецца поўным. Монаміф — гэта не толькі адзіны архетып для ўсіх народаў, але і адзіны, універсальны міф. У гэтым сэнсе монаміф з'яўляецца яшчэ ў часы Старажытнай Грэцыі, калі культ Ісіды пачынае распаўсюджвацца па ўсім Міжземнамор'і. Пры гэтым міф не толькі змяняецца пад уздзеяннем тых культур, у якія ён трапіў, але і з часам пачынае набываць агульныя рысы для ўсіх культур, тым самым сціраючы межы паміж імі.

2. Структура агульначалавечага монаміфа

Паняцце монаміф або адзіны міф упершыню выкарыстаў Джозэф Кэмпбэл, запазычыўшы тэрмін з рамана Джойса «Памінкі па Фінегану». Пад монаміфам ён разумеў адзіную для любой міфалогіі структуру пабудовы

падарожжаў і жыцця героя. На яго думку, у любым з вядомых нам міфаў герой праходзіць адны і тыя ж выпрабаванні, адзін і той жа жыццёвы шлях. Адна і тая ж міфалагема характэрна для Старажытнай Грэцыі або Скандынавіі, так і для індыйскай міфалогіі.

Згодна З Дж. Кэмпбэлам, герой праходзіць некалькі стадый падарожжа, перш чым міф дасягае свайго апагею, перш чым герой становіцца героем. Сепаратыўная стадыя, або стадыя растання — гэта выхад з ранейшага сацыяльнага або іншага статусу, адыход ад культурных функцый, разбурэнне сацыяльнай ролі. У міфе гэта сімвалізуецца зыходам, уцёкамі, падарожжамі героя. Перад гэтым ён чуе заклік да гэтых падарожжаў, і гэта — заўсёды пачатак міфа. Тыповая форма такога прызыву — вядомая казачная прыказка-папярэджанне на ростанях, якая прадстаўляе выбар: «Направа пойдзеш — жонку знойдзеш, налева — каня страціш, прама — сам прападзеш» (якая мае разнастайныя варыянты).

Другая, лімінальная стадыя, прадстаўлена перасячэннем межаў, знаходжаннем у незвычайным прамежкавым стане. Падобны стан маркіруецца слепатой, маўчаннем, беднай або недарэчнай вопраткай і гэтак далей. Лімінальнасць заўсёды спалучаецца з адарванасцю ад свету людзей, чалавек у гэты час ўспрымаецца як жывы мярцвяк, якому трэба будзе новае нараджэнне або перараджэнне ў выглядзе цара, уладара або бога.

Канцом любога міфа або міфалагічнай гісторыі з'яўляецца вяртанне героя. Канец міфа — гэта смерць героя, калі з яго цела ствараецца новы свет ці, па меншай меры, адбываецца пересатварэнне свету, то есць знішчэнне ўсяго хтанічнага і ўзвядзенне героя ў сонм багоў.

Такім чынам, па версіі Джозэфа Кэмпбэла пастулюецца наяўнасць монаміфа (гераічнага міфа падарожжаў, выпрабаванняў і набыткаў); акцэнт робіцца на адпаведнасці рознага тыпу гісторый розным ключавых момантам індывідуальнасці, духоўнага сталення асобы.

Г. Слокховер, выкарыстоўваючы пры аналізе ідэі кэмбрыджцаў і Юнга, вызначае чатыры асноўных элемента міфалагічнай структуры мастацкага твора: "Эдэм", "падзенне або злачынства", "падарожжа" і "вяртанне або гібель".

У панлагічнай канцэпцыі Клода Леві Стросса у міфах і ў мастацтве праяўляюцца ўніверсальныя разумовыя схемы чалавечай свядомасці і механізм медыяцыі, пабудовы і зняцця бінарных апазіцый. Вывучаючы і апісваючы міфы, Леві Строс заклікаў вучыцца тэхналогіі гарманізацыі быцця ў халодных грамадствах, нязменных, недаступных прагрэсу, гарызонт якіх замкнёны ўстойлівымі міфамі.

3. Комплексы архетипных сімвалаў (базавая перынатальная матрыца) у канцэпцыі С. Грофа

Перынатальныя матрыцы (базавыя перынатальныя матрыцы або БПМ, англ. Basic Perinatal Matrices; лац. Peri – каля, лац. Natalis – які адносіцца да нараджэння, лац. Matrix – першапрычына) – тэарэтычная мадэль аб станах псіхікі да і падчас нараджэння, якая адносіцца да трансперсанальнай і перынатальнай псіхалогіі. Яна была ўпершыню вылучана ў 1975 годзе С. Грофам. Згодна з гэтай мадэллю, падчас унутрычэраўнага развіцця і родаў чалавек перажывае асаблівы вопыт, які, у тым ліку, можа быць звязаны з так званай «радавой траўмай». Сцвярджаецца, што перынатальныя матрыцы аказваюць уплыў на ўсё наступнае жыццё і могуць быць прычынай розных псіхічных з'яў.

У працах Грофа і некаторых яго паслядоўнікаў пастулюецца, што вопыт нараджэння адкрывае доступ да трансперсанальнага ўзроўню псіхікі і сам ўтрымлівае трансперсанальныя элементы, аднак не ўсе трансперсанальныя і перынатальныя псіхалагі згодныя з такой характарыстыкай. Ідэя перынатальных матрыц падвяргаецца крытыцы як малаабгрунтаваная і многімі даследчыкамі лічыцца ненавуковай. Тым не менш, канцэпцыя перынатальных матрыц разглядаецца ў некаторых навуковых працах, як у спалучэнні з эзатэрычнымі і містычнымі поглядамі, так і асобна ад іх.

Станіслаў Гроф ў сваіх працах пастуляваць, што псіхіка чалавека фармуецца не толькі на біяграфічным этапе, але і ў перынатальны (дабіяграфічны) перыяд, які адпавядае стадыі эмбрыёна і працэсу родаў. Перынатальная вобласць псіхікі адносіцца да несвядомага і складаецца з чатырох асобных частак, адпаведных паслядоўным фізіялагічным этапам цяжарнасці і родаў. Гэтыя вобласці несвядомага былі названыя тэрмінам «базавыя перынатальныя матрыцы».

БПМ-I або «амніятычы сусвет», адносіцца да статычнага знаходжання эмбрыёна ва ўлонні маці, якая ўяўляе для эмбрыёна ўвесь яго свет. Астатнія матрыцы з'яўляюцца дынамічнымі, што адрознівае гэтую матрыцу ад іх. Сцвярджаецца, што прырода дадзенай матрыцы абумоўлена біялагічным вопытам знаходжання ў чэраве маці і залежыць ад умоў гэтага знаходжання. Як і ў выпадку з іншымі матрыцамі, пры рэгрэсе да дадзенага этапу, вопыт можна зноў перажыць як у адчуванні канкрэтнай біялагічнай формы, так і ў адчуванні розных сімвалічных і архетыпічных вобразаў і іншых з'яў.

Калі дадзены этап антагенезу быў перажыты без якіх-небудзь праблем, то змест БПМ-I будзе напоўнена адчуваннем лёгкасці, ціхамірнасці, супакою

і радасці. У такім выпадку, БПМ-1 можа ўтрымліваць у сабе перажыванні адсутнасці перашкод, атаясамлення з воднымі формамі жыцця, знаходжаннем у космасе. У тым выпадку, калі падчас цяжарнасці былі тыя ці іншыя паталагічныя адхіленні, то ў змест БПМ-I могуць дадацца негатыўныя элементы. Таксама на гэта можа ўплываць плацэнтарная недастатковасць, пагроза выкідыша, атручэнне таксінамі, у тым ліку алкаголем, нікацінам. Негатыўныя перажыванні могуць ўключаць у сябе адчуванні ізаляванасці, параноі, нянавісці, насцярожанасці. Могуць прысутнічаць адчуванні атручвання, забруджаных вадаёмаў, заражанай або небяспечнай прыроды, крываваых апакаліптычных бачанняў, чалавек можа атаясамліваць сябе з смяротнікамі ў газавых камерах, салдатамі, якія падвергліся дзеянню хімічнай зброі.

БПМ-II Гроф назваў «касмічнае паглыннанне і адсутнасць выхаду». Яна адпавядае першай фазе родаў, гэта значыць сутычка. Біялагічная аснова дадзенага этапу звязана з перыядычнымі скарачэннямі маткі, пры якіх шыйка маткі яшчэ закрыта. Плод на гэтым этапе ўжо не можа атрымаваць дастаткова спажываных рэчываў і кісларод. У рэгрэсіўных тэрапеўтычных перажываннях могуць прысутнічаць адчуванні клаўстрафобіі, страху, трывогі, крыўды, гневу, бездапаможнасці, здрады або бескарыснасці. Магчыма атаясненне са зняволенымі ў склепе ці ў канцэнтрацыйных лагерах, грэшнікамі ў пекле, архетыпнымі фігурамі, асацыіруецца з вечным праклёнам.

БПМ-III Гроф назваў фазай барацьбы смерці і адраджэння. Гэтая фаза адпавядае другой фазе родаў, пры якой матка працягвае скарачацца, але шыйка маткі ўжо адкрыта і плод можа паступова праходзіць праз радавы канал. Праходжанне па радавым канале становіцца для дзіцяці першым вопытам свядомага пераадолення шляху. Да абмежаванняў і прабл, якія прысутнічаюць ужо ў БПМ-II, дадаюцца новыя: асфіксія можа толькі ўзрастаць, ёсць магчымасць, што дзіця уступіць у кантакт з каляплоднай вадкасцю, крывёю, сліззю і г.д. Пры рэгрэсе на дадзеным этапе могуць назірацца адчуванні барацьбы, узрушэнняў, болю, руху і прагрэсу. Могуць паўтарацца рухі галавой, характэрныя для рухаў немаўляці, які прасоўваецца па радавым канале.

Патэрн БПМ-III можа ўключаць у сябе перажыванні тытанічнай барацьбы, садамазахісцкія і скаталагічныя элементы, палавое ўзбуджэнне, архетыпныя вобразы міфалагічных і культурных герояў, сустрэчу з агнём і гэтак далей.

БПМ-IV Гроф назваў фазай перажыванняў смерці і адраджэння. Гэтая фаза адносіцца непасрэдна да нараджэння і першых хвілін і гадзін пасля

яго. Біялагічная аснова дадзенага этапу звязана з канчатковым разрывам з цэлам маці, пачаткам дыхання, а таксама рэакцыяй дзіцяці на кесарава сячэнне, анестэзію, акушэрскія абцугі і іншыя новыя адчуванні. Як і ў выпадку з іншымі матрыцамі, у рэгрэсіўных тэрапеўтычных перажываннях могуць прысутнічаць як адчуванні канкрэтных фізіялагічных і біялагічных падзей, так і адчуванні розных сімвалічных і архетыпічных вобразаў і іншых з'яў. Пачуццё вызвалення, любові, прыняцця, выратавання, адкуплення грахоў могуць перамяжоўвацца з пачуццём абурэння, адрывання, здзіўлення, краху, эмацыйнай гібелі, паразы, вечнага праклёну. БПМ-IV можа быць насычана архетыпнымі вобразамі, звязанымі са смерцю і адраджэннем, раем і пеклам, адчуваньнем яркага святла.

Тэма 9. Архетыпныя вобразы і структуры ў казках

1. Юнгіянскі аналіз казкі (М.-Л. фон Франц, Х. Дзікман)

Адным з падыходаў да працы з архетыпнымі ідэямі і персанажамі калектыўнага несвядомага з'яўляецца аналіз казак. Каб задавальняць патрабаванням свядомасці і яе інтэлектуальным абстракцыям, казачныя вобразы павінны знайсці сваё выражэнне ў псіхалагічных паняццях. Праз абстрактныя паняцці можна выразіць значна менш, чым праз маляўнічы вобраз, але для чалавека, які не вельмі арыентуецца ў свеце знакаў, яны могуць стаць сродкам пазнання.

Казка – гэта несвядомы прадукт ўяўлення. Але гэта не прадукт фантазіі аднаго канкрэтнага чалавека, а вынік калектыўнай творчасці многіх людзей, магчыма, цэлага народа. Інакш кажучы, яна звязана з праблемамі не аднаго чалавека, а значыць, больш універсальная па сваім змесце. Усе казачныя персанажы: феі, цмокі, ведзьмы і гномы – гэта архетыпічныя вобразы, якія існуюць у самых глыбінных пластах псіхікі. Незалежна ад таго, усвядамляецца гэта ці не, яны ўздзейнічаюць на нас, так як з'яўляюцца псіхалагічнай рэальнасцю.

Інтэрпрэтацыя казак – гэта спроба абазначыць надзвычай глыбокія і выразныя пасланні, схаваныя ў глыбіні псіхікі, шляхам параўнання іх з міфамі, рэлігійнымі ідэямі і снамі. Па сутнасці, інтэрпрэтацыя казак – гэта ўказанне на тое, што сучасныя людзі часта не могуць убачыць самі, бо верхнія паверхі псіхалагічнай структуры ў іх заселены іншым, а значыць, чалавек адрэзаны ад сваіх каранёў, ад сваёй асновы. Вобраз мудрага старца, які можа даць мудры савет, -- першапачатковы вобраз, уласцівы кожнаму чалавеку. Але, нягледзячы на тое, што гэта толькі фантазія пра мудрага старца, які рэальна не існуе, гэтыя фантазіі маюць вялікі практычны сэнс. Справа ў тым, што ў мітусні пошукаў мудрага старца (далей "мудры

псіхалаг") можна забыцца, якога роду парады дае гэты старац у казках. Ва ўсіх казках (а часцей у міфах), дзе прысутнічае гэты вобраз, прытрымлівацца яго парад складана. Хоць, трэба заўважыць, што ў многіх казках часам героі атрымліваюць выразныя і простыя інструкцыі, якіх лёгка прытрымлівацца, не затрачваючы асаблівых высілкаў. Або атрымліваюць заветны ўніверсальны, чароўны сродак. Вобраз "Ямелі", які атрымлівае "па загадзе шчупака", – гэта таксама архетыпнае выражэнне нашай мары.

Псіхалагічны тлумачэнне казкі зыходзіць з таго, што ўсе казачныя персанажы, дзеянні, жывёлы, месцы і сімвалы ўяўляюць сабой ўнутраныя душэўныя парывы, імпульсы, перажыванні і памкненні. Казка – гэта ў пэўнай ступені сон, а апошні Юнг параўноўваў з тэатрам, дзе сновідзец з'яўляецца сцэнай, акцёрам, рэжысёрам, аўтарам, глядачом і крытыкам. Адрозненне ад нашага звычайнага начнога сну ў тым, што казка ўтрымлівае толькі калектыўныя элементы і не мае справы з нашымі асабістымі паўсядзённымі жаданнямі, клопатамі і патрэбамі.

Такім чынам мы знаходзім у ёй толькі тыповыя, усеагульныя формы душэўных перажыванняў. Менавіта зыходзячы з гэтага, казку можна выкарыстоўваць пры тлумачэнні мужчынскай або жаночай псіхалогіі, а таксама для вырашэння розных жыццёвых праблем. Слухачу адкрываецца магчымасць, у залежнасці ад яго ўласных дадзеных, ідэнціфіцыраваць сябе з мужчынскім або з жаночым галоўным персанажам апавядання. Вядома, казка, як правіла, можа мець не адну інтэрпрэтацыю.

Бясспрэчным аўтарытэтам у галіне псіхалагічнай інтэрпрэтацыі казкі з'яўляецца швейцарскі псіхааналітык Марыя-Луіза фон Франц (студзеня 1915, Мюнхен – 17 лютага 1998 года, Кюснахт, кантон Цюрых). Яна была працавала разам з К. Юнгам каля 30 гадоў. Атрымала сусветнае прызнанне як спецыяліст у галіне псіхалагічнай інтэрпрэтацыі казак, міфаў, сноў і алхімічных тэкстаў. Выкладала ў Інстытуце Юнга з моманту яго заснавання. М.-Л. фон Франц лічыць, што чароўныя казкі – найчысцейшае выражэнне калектыўнага несвядомага чалавечай псіхікі. Кожны народ на працягу сваёй гісторыі выпрацаваў свой уласны спосаб казачнага перажывання псіхічнай рэальнасці. Як і сон, казка – гэта несвядомы прадукт ўяўлення. Розніца заключаецца ў тым, што гэта не прадукт фантазіі аднаго канкрэтнага чалавека, а вынік калектыўнай творчасці многіх людзей, магчыма, цэлага народа. Інакш кажучы, казка звязана з праблемамі не аднаго чалавека, а значыць, больш універсальная па сваім змесце, чым большасць сноў. Інтэрпрэтуючы нейкі сон, аналітык працуе з праблемамі канкрэтнага чалавека, ён ведае, што ў сне несвядомае падказвае спосабы іх вырашэння. Будучы прадуктам калектыўнага ўяўлення мноства людзей, казкі

акумулююць сны ўсяго чалавецтва і ўтрымліваюць рашэнні разнастайных агульначалавечых праблем. Казкі даюць магчымасць спасцігнуць тыповыя душэўныя драмы, а казачныя вобразы прысутнічаюць у псіхіцы любога чалавека. У казках закладзена ўяўленне аб здаровым духоўным жыцці, якога нам так не хапае. З пункту гледжання псіхалогіі, гэта шлях да несвядомага, які варта адшукаць нанова. Аналіз казак, як і аналіз сноў, -- гэта спроба перакінуць мост у несвядомае, да сферы найбагацейшых унутраных вобразаў. Многія людзі ўжо не ўлоўліваюць сэнсу казачных вобразаў, якія перасталі быць для іх зразумелымі. Невычэрпная крыніца ведаў, схаваная ў казках, стала для нас недасягальнай, таму іх каштоўнасць знізілася. Аднак яшчэ можна зрабіць захады для аднаўлення страчанага, і гэтыя працы акупяцца.

Усе казачныя персанажы: феі, цмокі, ведзьмы і гномы – гэта архетыпныя вобразы, якія існуюць у самых глыбінных пластах псіхікі. Яны ўздзейнічаюць на нас, бо з'яўляюцца псіхалагічнай рэальнасцю. Юнгіянская інтэрпрэтацыя не дае іх поўнага тлумачэння, але шукае шлях да ўнутранага перажывання, якое ўвасабляецца ў сімвалічнай, казачнай форме. Казачныя падзеі адлюстроўваюць жывую псіхалагічную рэальнасць. Адлучыць сябе ад свету вобразаў – адрэзаць сабе шлях да галоўнай крыніцы сваёй унутранай энергіі.

Ханс Дзікман, будучы псіхааналітыкам юнгіянскай школы, інтэрпрэціруе казкі галоўным чынам у юнгіянскім ключы, аднак гэтак жа адэкватна іх можна было б інтэрпрэціраваць з пазіцыяй Фрэйда. Казачныя матывы аказваюцца вырашальнымі для фарміравання асобы як у станоўчым, так і ў адмоўным сэнсе. Гэтыя матывы так моцна ўплываюць на самаацэнку і светапогляд, што часта людзі – як правіла, самі таго не заўважаючы – разыгрываюць гэтыя матывы ў сваім жыцці. Галоўнае заключаецца ў тым, што аўтар паказвае вырашальную ролю, якую любімая дзіцячая казка можа адыгрываць у жыцці дарослага чалавека, незалежна ад таго, відавочная для яго гэта роля, ці не. Аўтар паказвае, якім чынам можна выкарыстоўваць такія ўплыў для лячэння паталагічнага працэсу. Аднак значэнне казкі ў жыцці чалавека значна глыбей і служыць яна больш шырокім пазітыўным мэтам, што і канстатуе Ханс Дзікман.

2. Структурна-тыпалагічны аналіз казкі

Уладзімір (Герман Вальдэмар) Якаўлевіч Пропп (16 [28] красавіка 1895, Санкт-Пецярбург – 22 жніўня 1970, Ленінград) – расейскі і савецкі вучоны, філолаг-фалькларыст. Уладзімір Пропп атрымаў сусветнае прызнанне, з'яўляецца заснавальнікам параўнальна-тыпалагічнага метаду ў фалькларыстыцы, адным з заснавальнікаў сучаснай тэорыі тэксту. Сучасныя

структуралісты лічаць Уладзіміра Якаўлевіча Проппа адным са сваіх папярэднікаў.

Самая вядомая праца вучонага – «Марфалогія казкі» (Ленінград, 1928). Пропп вылучае паўтараючыя пастаянныя элементы – функцыі дзейснай асобы (усяго 31). Праца Проппа аказала значны ўплыў на развіццё структуралісцкіх даследаванняў міфалагічных, фальклорных, літаратурных тэкстаў.

У працы «Гістарычныя карані чароўнай казкі» (Ленінград, 1946) Пропп развівае гіпотэзу, распрацаваную П'еррам Сенцівам (псеўданім Эміля Нурры). Пропп бачыць у народных казках напамінанне пра татэмічныя рытуалы і ініцыяцыі. Відавочна, што структура казак мае характар ініцыяцыі. Але ўся праблема ў тым, каб высветліць, ці апісвае казка сістэму абрадаў, якія адносяцца да якой-небудзь пэўнай стадыі культуры, ці ж яе сцэнарый ініцыяцыі аказваецца «ўяўным», у тым сэнсе, што ён не звязаны з нейкім гісторыка-культурным кантэкстам, але выяўляе хутчэй пазагістарычныя архетыпныя паводзіны псіхікі. У якасці прыкладу Пропп звяртаецца да татэмічнай ініцыяцыі. Ініцыяцыя (лац. *Initiatio* – здзяйсненне сакраменту, прысвячэнне) – абрад, які азначае пераход індывіда на новую ступень развіцця ў рамках якой-небудзь сацыяльнай групы або містычнага грамадства.

Сярод рытуалаў пераходу асаблівае месца займаюць рытуалы ініцыяцыі, або прысвячэння. Гісторыя рэлігіі адрознівае тры катэгорыі прысвячэння – тры тыпу пераходу.

Першая ўключае калектыўныя абрады, якія азначаюць пераход ад дзяцінства або юнацтва да дарослага ўзросту (здзяйснююцца ва ўзросце 6-ці або 12-ці гадоў), а таксама рытуалы, якія праходзяць індывідуальна або ў невялікіх групах.

Другая катэгорыя абрадаў ўключае ўсе віды абрадаў ўступлення ў тайнае таварыства або братэрства.

Трэцяя катэгорыя прысвячэння пацвярджае містычнае прызванне, якое на ўзроўні першабытных рэлігій ўяўляе прызванне шамана або правадыра. Адметнай асаблівасцю трэцяй катэгорыі прысвячэння з'яўляецца больш моцнае рэлігійнае перажыванне, у параўнанні з тым, якое выпадае на долю іншых членаў супольнасці. Сутнасць і мэты ініцыяцыі заўсёды і паўсюль адны і тыя ж, адрозніваюцца толькі спосабы адаптацыі яе да месца і часу. Адаптацыя ніколі не з'яўляецца прадуктам чыёй-небудзь фантазіі. Як адаптацыя традыцыйных формаў у цэлым, яна заўсёды адбываецца з «нечалавечай» крыніцы. Гэты тып ініцыяцыі быў катэгарычна недаступны для жанчын, але асноўным персанажам славянскіх казак аказваецца як раз

жанчына: старая ведзьма, Баба-Яга. Зрэшты, Баба-Яга выступае ў ролі старэйшага з пункту гледжання гіпотэзы пра абрадавае паходжанне казкі. А Пасвячэнне, хоць яго заўсёды праводзіў мужчына, меў сімвалічныя прыкметы абодвух палоў, ці нават толькі жаночага. Інакш кажучы, у казках няма дакладнага напамінку аб якой-небудзь пэўнай стадыі культуры: тут змешваюцца і сутыкаюцца адзін з адным розныя гістарычныя цыклы і культурныя стылі. Тут захаваліся толькі ўзоры паводзін, якія маглі існаваць у многіх культурных цыклах і ў розныя гістарычныя моманты. Пацвярджэннем здагадкі аб паходжанні казак з вусных паданняў, якія расказвалі пры ініцыяцыі, служыць падабенства матываў і функцый персанажаў у казках самых розных народаў.

Пропп прыводзіць этнаграфічныя дадзеныя, якія паказваюць працэс разлажэння старажытнай татэмічнай рэлігіі і ператварэння некалі сакральных вусных паданняў у казкі. Разглядаючы этнасы, якія яшчэ не расталіся з татэмізмам (і не маюць казак як такіх) і знаходзяцца у працэсе яго разлажэння, і сучасныя казкі «культурных» народаў, Пропп прыходзіць да высновы аб адзінстве паходжання чароўнай казкі. Большасць казак валодаюць адзінай структурай пры разнастайнасці зместу.

Аналізуючы казкі народаў свету ўзнікае адчуванне, што можна стварыць агульную структурную мадэль казкі. Падобную мадэль стварыў В.Я. Пропп. У пошуках казачных інварыянтаў ён стварыў паняцце функцыі. Функцыя – гэта ўчынак дзеючай асобы, вызначаны з пункту гледжання яго значнасці для ходу дзеяння.

Асноўныя пастулаты працы В.Я. Проппа:

а) Пастаяннымі, устойлівымі элементамі казак служаць функцыі дзеючых асоб, незалежна ад таго, кім і як яны выконваюцца. Яны ўтвараюць асноўныя складовыя часткі казак.

б) Колькасць функцый, вядомых чароўнай казцы, абмежавана.

в) Паслядоўнасць функцый заўсёды аднолькавая.

Ён узяў так званыя "чароўныя" казкі і вылучыў у іх 31 функцыю дзеючых асоб:

Падрыхтоўчая частка:

1. Адлучкі. З'яжджаюць бацькі; цар ідзе на вайну.
2. Забарона. "Не заходзь толькі ў дзясяты пакой".
3. Парушэнне. «Пабегла Аленушка на вуліцу, загулялася».
4. Выведванне. «Стала ведзьма вызнаваць ...»
5. Выдача. "Але царэўна ўсё ж мілей ..."
6. Падвох. «Воўк пераймае голас мамы-казы».
7. Дапамога. «Царэўна есць, прапанаванае старой яблыка».

8. Шкодніцтва або нястача. «Схапілі гусі-лебедзі Іванку, захварэў цар цяжкай хваробай».

За язка:

9. Пасрэдніцтва. "Ідзі, Мар'юшка, братку шукаць ..."

10. Пачынаецца супрацьдзеянне. "Дазволь мне, цар, паспрабаваць шчасця ..."

11. Адпраўка. «Царэвіч адправіўся ў шлях».

Асноўная частка

12. Першая функцыя дарыльшчыка. «Стала Баба-Яга пытанні пытацца».

13. Рэакцыя героя. "Ты б мяне спярша накарміла ..."

14. Атрыманне чароўнага сродкі. «Даў дзядок Івану каня». «Скажы: па шчупаковым загадзе ...»

15. Перамяшчэнне ў іншае царства. «Ці доўга ... сцісла ...»

16. Барацьба. «Стаў Іван біцца са Змеем».

17. Кляйменне. «Разадраў яму Змей ўсю шыю».

18. Перамога. «Закруціўся Кашчэй і згінуў».

19. Пачатковая бяда або нястача ліквідуецца. «Выйшла да Івана з падземелля Цар-дзяўчына».

20. Вяртанне. «Селі на дыван-самалёт, паляцелі дадому».

21. Пагоня. «Кінуліся гусі-лебедзі наўздагон».

22. Выратаванне. «Кінула яна зеркальца, разлілося мора».

На гэтым казка можа скончыцца, але часта сустракаецца дадатковы сюжэт, у якім дзейнічае лжэгерой (часцей за ўсё брат альбо браты галоўнага персанажа).

Першая яго частка – новае шкодніцтва аналагічна функцыям 8-15:

8 а. Лжэгерой выкрадае здабычу.

10а-11а. Герой зноў адпраўляецца на пошукі.

12а-14а. Герой зноў знаходзіць чароўны сродак. Далей пры такім развіцці з'яўляюцца новыя функцыі:

23. Прыбыццё непазнавым. «Прыехаў у родны горад, але дадому не пайшоў, стаў вучнем краўца».

24. Неабгрунтаваныя дамаганні. «Генерал заяўляе цару: Я – змеяў пераможца».

25. Цяжкая задача. «Хто падыме змяіную галаву»

26. Рашэнне. «Падышоў Іван, толькі крануў...»

27. Пазнаванне. «Паказаў ён заповітнае кольца».

28. Выкрыццё. «Расказала ўсе царэўна, як было».

29. Трансфігурацыя. «Выкупаўся Іван у малацэ, выйшаў лепш за ранейшага».

30. Пакаранне. «Пасадзілі служанку ў бочку ...»

31. Вяселле, узыходжанне. «Атрымаў Іван царэўну і палавіну царства».

Не ўсе функцыі прысутнічаюць заўсёды, але колькасць іх абмежавана, і парадак, у якім яны выступаюць па ходзе развіцця казкі, нязменны. Нязменным Пропп вызначыў і набор роляў, гэта значыць дзеючых асоб, якія валодаюць сваім кругам дзеянняў – якія маюць адну ці некалькі функцый. Гэтых роляў сем: адпраўнік, царэўна, герой, лжэгерой, памочнік, дарыльнік і антаганіст. Універсальнасць і адзінства казачных вобразаў знаходзіць адпаведнасць ў паняцці архетыпаў.

3. Функцыянальны аналіз казкі

Грэймас, Альгірдас Жульен (укладальнік слоўніка старафранцузскай мовы), прац па тэорыі структурнай семантыкі і наратыўнага сінтаксісу. З 1970-х гадоў займаўся вывучэннем і рэканструкцыяй літоўскай міфалогіі, абавязваючыся на структуралісцкія метады Клода Леві-Строса, Жоржа Дзюмезіля і Марсэля Дзецьена.

Грэймас злучыў французскі структуралізм з дасягненнямі рускага фармалізму (работы В.Я. Проппа), пабудоваўшы на базе яго функцый актантавую схему тэксту (і значэння наогул). Яму таксама належыць ўяўленне значэння ў выглядзе семіятычнага квадрата (узыходіць да лагічнага квадрата Арыстоцеля).

Актантная схема. У парыжскай семіятычнай школе А.Ж. Грэймаса актантавай схемай (фр. Schéma actantiel) завецца фундаментальная ўніверсальная наратыўная структура, якая ляжыць у аснове любога тэксту. Актантная схема ўяўляе сабой мадыфікаваную і абагульненую версію «кругоў дзеяння» з «Марфалогія казкі» В.Я. Проппа. Па Грэймасу, існуе шэсць актантных роляў. Актант (дзеючая асоба) – у літаратуразнаўстве і фалькларыстыцы – персанаж літаратурнага або фальклорнага твора як суб'ект дзеяння (акцыі), стымул разгортвання падзей, якія складаюць сюжэт. У літаратуры актантамі часта бываюць персанажы так званай масавай літаратуры, дзе персанаж у першую чаргу цікавы з пункту гледжання прасоўвання падзейнага раду, або функцый, аб'яднаных у тры пары бінарных апазіцый: суб'ект / аб'ект, адпраўнік / атрымальнік, памочнік / апанент, якія разам ўлічваюць усе магчымыя ўзаемаадносіны ў апавяданні і ў сферы чалавечай дзейнасці. У гэтую схему можа быць таксама ўключана роля антысуб'екта – варыянт ролі апанента. Гэтыя наратыўныя ролі могуць выконваць людзі, месцы, прадметы або абстрактныя паняцці. Схема ілюструе, перш за ўсё, абавязковае стаўленне паміж адпраўніком і

атрымальнікам. Яна заснавана на жаданні атрымаць прадмет або абавязацельства: гэта жаданне адпраўнік перадае атрымальніку, пасля чаго апошні адпраўляецца на пошукі. Такім чынам, функцыя адпраўніка – заахвоціць атрымальніка зрабіць што-небудзь, тым самым ператварыўшы яго з атрымальніка ў суб'екта. З іншага боку, стаўленне паміж суб'ектам і аб'ектам звязана са змяненнем быццёвага стану: яго функцыя ў тым, каб пераўтварыць сітуацыю недахопу або жадання ў сітуацыю дастатковасці дапамогай злучэння з аб'ектам або раз'яднання з ім. Такім чынам, жаданне атрымаць аб'ект становіцца ключавым звязом усёй схемы.

Тэма 10. Архетыпныя вобразы і структуры ў літаратурным творы

1. Архетыпныя структуры ў літаратурных тэкстах

Лічбавая сімвалічная сістэма зарадзілася яшчэ ў родавым грамадстве і была звязана з рэальным светам рэчаў. Першыя эталоны ліку былі прыроднымі: адно Сонца, адзін Месяц, дзве рукі, два вока. Усё, што выходзіла за межы гэтых дзвюх лічбаў, называлася мноствам. З цягам часу лічбавы шэраг павялічваўся, пакуль не дайшоў да бясконцай незавершанасці. У найбольш старажытных міфапаэтычных традыцыях лічбам, як і літарам, надавалася сакральнае значэнне: яны разглядаліся ў якасці боскіх сімвалаў ці сімвалаў Сусвету, Космасу. Лічбы – сімвал Гармоніі, Парадку ў процівес Хаосу. Як і словы, лічбы з'яўляліся неад'емнымі якасцямі ўсіх істот і прадметаў: яны кіраваліне толькі фізічнай гармоніяй і законамі жыцця, прасторы і часу, але і іх адносінамі з Богам, які параўноўваецца з Вышэйшай ісцінай”.

Дыяда (2). Першая цотная колькасць, Маці ўсяго жывога і адначасова ўвасабленне сусветнага зла. У нумаралогіі двойка ўвасабляе чалавека неспакойнага і няўпэўненага ў сабе. К. Брэто і Н. Заньёлі ў артыкуле 1976 г. "Множнасць сэнсу і іерархія падыходаў у аналізе магрыбскай казкі" прапануюць у якасці адзінкі члянэння тэксту вылучаць дыяду, якая праяўляецца ў дадзеным тэксце праз сувязь паміж двума персанажамі. У кожнай казцы маецца па меншай меры адна дыяда, кожны персанаж ўваходзіць у адну або больш дыядаў. Персанажам, як і ў У.Я. Проппа, лічыцца істота (або нават прадмет), які здольны да праявы ўласнай ініцыятывы. Кожная дыяда праходзіць па меншай меры праз некаторыя з наступных момантаў:

1) канструяванне дыяды, г. зн. устанаўленне сувязі паміж персанажамі (напрыклад, сын султана заяўляе аб сваім намеры ажаніцца на дачцы нішчай);

2) функцыянаванне дзяды (напрыклад, эпізоды, якія апісваюць дзеянні шлюбнай пары: разам есць, весяліцца і да т. п.);

3) шэраг крызісаў: крызіс канструіравання, крызіс функцыяніравання і агульны крызіс дзяды, якія адрозніваюцца па тым, у які момант узнікае напружанасць у адносінах паміж персанажамі;

4) разбурэнне дзяды, калі сувязь паміж персанажамі перарываецца як у выніку крызісу, так і пры адсутнасці крызісу (напрыклад, у выпадку смерці аднаго з персанажаў).

Тэкст разглядаецца як паслядоўнасць сітуацый, якія вызначаюцца разбурэннем старой дыады або канстытуіраваннем новай. Для выяўлення сэнсу казкі неабходна выявіць узаемадзеянне дзядаў ў тэксце, а таксама параўнаць, як выяўляюцца моманты адной і той жа дзяды ў розных сітуацыях. Сэнс казкі выяўляецца як іерархія розных семантычных кодаў.

Выкарыстанне колеравай і лічбавай семантыкі характэрнае і для песенных твораў, для абрадаў, якія яны суправаджаюць. Напрыклад, у песнях часта сустракаецца лічба два – адпаведнік пары (два галубы, два пярсцёнкі, дзве рэчачкі, якія сцякаюцца, і інш.). У той жа час многія рытуальныя дзеянні характарызуюцца ўжываннем дваістых прадметаў (свечкі, звязаныя кветкі і інш.). Для вясельнай абраднасці беларусаў характэрна спалучэнне беллага і чырвонага колераў. Такая дзяда праяўляецца ў колеравай гаме адзення вясельнікаў, у расфарбоўцы ручнікоў, хустак, якімі карыстаюцца на ўсіх этапах урачыстасці. У паэтычных творах таксама назіраецца перавага беллага і чырвонага.

Дзяда паводле Г. Зімэля – адна з істотных і элементарных формаў сацыяцыі, у якой адбываюцца вельмі разнастайныя дачыненні паміж двума індывідамі; элементарнасць формы вызначаецца тым, што два індывіды, якія складаюць дяду, – найменшая колькасць абавязковых удзельнікаў сацыяцыі; асаблівая рыса дзяды – зносіны паміж індывідамі ў адрозненне ад усіх іншых формаў сацыяцыі без пасрэднікаў (напрыклад, трыяды) з больш чым двума ўдзельнікамі.

Трыяда (3). Сінтэз, раўнавага манады і дзяды, трыадзінства Бацькі, Маці і Сына, адзіная Боскасць у трох іпастасях. Па Э. Леві, «калі б Бог быў адзінкай, Ён ніколі б не змог стаць бацькам светабудовы. Калі б Ён быў дваякі, Яго адольвалі б супярэчнасці, якія ў далейшым пацягнулі б за сабой знішчэнне. Таму Гасподзь ёсць лік 3; толькі ён можа па свайму вобразу і падабенству ствараць незлічоную колькасць істот». Падобна да гэтага тлумачэнне пра хрысціянскую Тройцу. У піфагарызме трыяда — святы лік, які змяшчае ў сабе пачатак (адзінку), сярэдзіну (двойку) і канец (тройку). У кабале тройка — увасабленне касмічных энергій. Нумералагічна лік 3

азначае творчага чалавека, схільнага да заняткаў навукай, мастацтвам, спортам, які валодае як мудрасцю, так і розумам (уменьем гэтай мудрасцю карыстацца).

Траістасці прытрымліваліся пры выкананні абрадаў. Напрыклад, пры выпяканні каравая блізкая таварышка маладой прыносіць ваду тры разы; муку на рашчыну сыплюць тры разы, цеста месяц тры баяркі па чарзе; дзяжу накрываюць трыма кажухамі; як садзяць у печ каравай, то траіх клічуць, правяраюць, ці няма каго чужога. Калі хто застанеца ў хаце, то яго тройка б'е лапатай па галаве. Усё гэта робяць тройка дзеля таго, каб тут была тройца: мужык, жонка й дзеці. Трэцяе – гэта тое, што сапраўднае, што самае найлепшае, або тое, што ў дадзеным выпадку найбольш цікавіць. Часта яно супрацьпастаўляецца першаму і другому, або гэтае супрацьпастаўленне падразумяваецца. “– Ды едзь, браточак, праз тры палі ў новы двор, / Дадучь табе трох дзевачак на выбар. / Не бяры тую, што ў золаце, / Не бяры тую, што ў серабры, / Бяры тую, што ў беленькім”. Трохразовае выкананне абрадавых дзействаў, прымяненне “тройчатых” прадметаў (свечкі, шнурка з трох нітак, трох зеллечкаў), выкарыстанне дадзенага вобраза ў песенных творах павінна было спрыяць узнікненню гармоніі паміж маладымі, удалому “пераходу” ў новую якасць і здольнасці прадаўжэння роду.

Тэтрада (4) – сімвал светабудовы (чатыры первоэлементы, чатыры бакі святла, чатыры пары года і г. д.), ключ да зямлі і неба, лік, роўны Богу. У нумаралогіі гэты лік азначае чалавека «зямнога», які адрозніваецца працавітасцю, упартасцю, прыхільнасцю матэрыяльным выгодам.

2. Дыхатомная (бінарная) тэорыя Рамана Якабсона

Бінарызм (англ. binarism) — гэта эпістэмалагічная структуралісцкая канцэпцыя, якая сцвярджае, што структура бінарных апазіцый (верх — ніз, добро — зло, галосныя — зычныя) з'яўляецца адной з характарыстык чалавечага розуму. Гэтая канцэпцыя шмат у чым звязана з працамі Рамана Якабсона. На канцэпцыю бінарызма відавочна або няяўна абапіраліся французскія структуралісты 1960-х гадоў, якія ішлі за «Структурнай антрапалогіяй» Леві-Стросса.

Н.С. Трубяцкі зводзіў фаналагічныя адносіны да адносін паміж фанемамі, якія прадстаўляюць сабой пучкі дыферэнцыяльных прыкмет (дыферэнтораў). Гэтыя прыкметы-дыферэнторы паступова ўсведамляцца як элементарныя фаналагічныя адзінкі. Неабходна было ўстанавіць набор гэтых прыкмет, каб даследаваць фаналагічныя сістэмы моў шляхам супастаўлення з папярэдне пабудаванай мадэллю.

Адной са спроб выяўлення набору дыферэнтораў і прымянення іх да вывучэння фаналагічнай сістэмы з'явіліся працы Р.А. Якабсона і М. Халле

пры ўдзеле Г.М. Фанта і Чэры ў 50-х гадах. Іх тэорыя атрымала назву дыхатамічнай, або бінарнай. У сутнасці гэтая тэорыя стала працягам працы Пражскай лінгвістычнай школы.

Класіфікацыя фаналагічных апазіцый у дыхатамічнай тэорыі абапіраецца на некалькі прынцыпаў. Першым з'яўляецца бінарныя суадносіны дыферэнцораў. Гэта азначае, што пры даследаванні канкрэтных моў кожная фанема вызначаецца наборам дыферэнцыяльных прыкмет з ліку зададзеных пар. Гэтыя парныя апазіцыі з'яўляюцца або падобнымі, або дыяметральна процілеглымі. Бінарная тэорыя адпавядае прынцыпу дваякасці, на якім заснавана праца кампутара. Яна дазволіла звесці шматлікія апазіцыі дыферэнцыяльных прыкмет да двучленных.

Другім прынцыпам гэтай тэорыі з'яўляецца перакананне, што ва ўсіх мовах свету ёсць пэўны абмежаваны набор дыферэнцыяльных прыкмет. Гэтыя прыкметы з'яўляюцца агульнымі і для зычных і галосных. У пэўнай мове, вядома, не выяўляюцца ўсе прыкметы. Акрамя таго, адна і тая ж фаналагічная прыкмета не абавязкова ў кожнай мове павінна мець адну і тую ж форму.

Акрамя таго, бінарная тэорыя абапіраецца на дасягненні сучаснай акустычнай фанетыкі. Вагальныя рухі, якія складаюць у сукупнасці гук мовы, валодаюць не толькі частотой, але і амплітудай. Аналіз гуку па складніках яго частот і суаднесены з імі амплітуд можна прадставіць графічна ў выглядзе спектраграмы. У сувязі з гэтым устаноўлены апазіцыі можна правяраць з дапамогай «бачнай» мовы.

У выніку Р. Якабсон і яго супрацоўнікі ўстанавілі 12 пар дыферэнцыяльных прыкмет для сегментных фанем. Некаторыя з іх: вакальнасць — невакальнасць; кансанантнасць — некансанантнасць; працягласць — непрацягласць (перарыўнасць — бесперапыннасць); яркасць — тускласць; звонкасць — глухасць; кампактнасць — дыфузнасць; нізкая танальнасць — высокая танальнасць; бемольная танальнасць — простая танальнасць; дзіезная танальнасць — простая танальнасць; назальнасць — неназальнасць; напружанасць — ненапружанасць. Вакальнасць характарызуецца наяўнасцю тону. Кансанантнасць — прысутнасцю шуму. Шумныя зычныя пазбаўлены вакальнасці, аднак санорныя сумяшчаюць прыкметы вакальнасці і кансанантнасці. Працягласць і непрацягласць азначаюць адпаведна фрыкатыўнасць і ўзрыўнасць. Яркімі зычнымі будуць тыя, пры вымаўленні якіх перашкода паступова руйнуецца (губна-зубныя, свісцячыя, шыпячыя). Звонкасць звязана з удзелам пры ўтварэнні зычнага галасавых звязкаў. Апазіцыя кампактнасць — дыфузнасць артыкуляцыйна вызначана тым, што кампактныя зычныя ўтвараюцца ў задняй частцы

паражніны рота, а дыфузныя — у пярэдняй. Са спектральным аналізам звязана апазіцыя высокая — нізкая танальнасць. Нізкую танальнасць маюць галосныя о, у, а, а таксама цвёрдыя і губныя зычныя, высокая танальнасць характэрная для галосных і, е, а таксама зубных і мяккіх зычных. Бемольная танальнасць уласціва мяккім зычным ў супрацьлегласць цвёрдым. Напружанасць — ненапружанасць характарызуе, напрыклад, вымаўленне нямецкіх зычных.

3. Разуменне архетыпа прадстаўнікамі школы міфалагічнай крытыкі. Міф, рытуал і архетып у канцэпцыі Н. Фрая

Пад міфалагічнай школай падразумяваюць накірунак у літаратуразнаўстве і фалькларыстыцы XIX ст., які ўзнік у эпоху рамантызму. Філасофскай асновай гэтай школы стала эстэтыка Ф. Шэлінга і братаў А.В. і Ф.Шлегеляў. Асабліва многа на этапе станаўлення міфалагічнай школы зрабіў Ф. Шлегель, кніга якога «Філасофія мастацтва» атрымала даволі шырокі грамадскі рэзананс. Канчаткова міфалагічную школу тэарэтычна аформлі браты Я. і В. Грым у працы «Нямецкая міфалогія» (1835).

Для міфалагічнай школы з'яўляецца характэрным уяўленне аб міфах як аб «неабходнай умове і першасным матэрыяле для ўсякага мастацтва» (Ф. Шэлінг), як аб «ядры, цэнтры паэзіі» (Ф. Шлегель). Згодна з тэорыяй братаў Грым, з міфа ў працэсе эвалюцыі ўзніклі казка, эпічная песня, легенда і іншыя жанры літаратуры. Практыкуючы метаду параўнальнага вывучэння (што, дарэчы, па тых часах было істотнай навацыяй), браты Грым тлумачылі многія падобныя з'явы ў літаратуры і фальклоры розных народаў наяўнасцю агульнай старажытнай міфалогіі. На думку прадстаўнікоў міфалагічнай школы, самым важным для літаратуразнаўцаў з'яўляецца адшукванне ў сусветнай літаратуры «праміфа», «першаміфа», да якога, як да першаснай біялагічнай клеткі, зводзіцца ўся творчасць.

Міфалагічная метадалогія атрымала шырокае распаўсюджанне ў літаратуразнаўстве. У Заходняй Еўропе яе прадстаўлялі А. Кун, В. Шварц (Германія), М. Мюлер (Англія), М. Брэаль (Францыя), А. дэ Губернаціс (Італія). Расійскімі міфалагістамі з'яўляюцца такія вядомыя вучоныя, як Ф. Буслаеў і А. Афанасьев (найбольш значная праца апошняга «Паэтычныя погляды славян на прыроду», 1865–1869). Акрамя іх міфалагічны падыход да твораў літаратуры распрацоўвалі ў Расіі А. Мілер, А. Катлярэўскі, І. Худзякоў, І. Прыжоў, П. Рыбнікаў. Ідэі міфалагічнай школы ў розныя перыяды навуковай дзейнасці падзялялі і прымянялі ў сваіх даследаваннях такія бунешыя рускія вучоныя другой паловы XIX – пачатку XX стст., як А. Патэбня і А. Весялоўскі.

Метадалогія і шэраг тэарэтычных вывадаў міфалагічнай школы былі з цягам часу адхілены наступнымі літаратуразнаўчымі школамі і накірункамі. Разам з тым міфалагічная школа адыграла важную ролю ў развіцці навукі, а менавіта: пашырыла ўяўленні аб міфалогіі ў выніку звароту не толькі да міфаў еўрапейскага паходжання, але і да міфаў старажытных індыйцаў, іранцаў, іншых усходніх народаў; садзейнічала актыўнаму збору міфалогіі і фальклору розных народаў; паставіла шэраг важных тэарэтычных пытанняў (у тым ліку і пытанне народнасці мастацтва); заклала асновы параўнальнага вывучэння міфалогіі, фальклору і літаратуры.

Традыцыі і здабыткі міфалагічнай школы пэўным чынам развіла і ўзбагаціла ў XX ст. г. зв. *рытуальна-міфалагічная крытыка*. Гэта адзін з накірункаў у замежным літаратуразнаўстве, які прастаўляюць у Заходняй Еўропе пераважна вучоныя-выкладчыкі з Кембрыджа Дж. Уэстан, Э. Чэмберс, Дж. Харысан, Ф. Корнфард, М. Бодкін, Г. Мэрэй. На паўночнаамерыканскім кантыненте самымі значнымі «неаміфологамі» лічацца У. Трой («Міф, метады і будучае», 1946) і Н. Фрай («Міф і літаратура», 1961).

Тэарэтычныя палажэнні міфалагічнай школы аказалі значны ўплыў на дзейнасць такіх вядомых збіральнікаў беларускага фальклору, як П. Бяссонаў, Р. Зямкевіч, П. Шэйн і некат. інш.

Юнгіянства ў злучэнні з рытуалізмам нарадзіла рытуальна-міфалагічную крытыку, адну з галін так званай новай крытыкі. Рытуалізм, які бярэ пачатак ад Фрэзера і «кембрыджскай» школы яго вучняў (Дж. Харысан, Ф.М. Корнфард, А.Б. Кук), лічыць рытуалы не толькі асновай міфаў і міфалагічных сюжэтаў, але базай ўсёй старажытнай, а часткова і наступнай культуры (працы Г. Мар, лорда Рэглана, С. Хайман, П. Сэнціва, Р. Карпентэра, Э. Міро, Г.Р. Леві). Фрай лічыць «Залатую галіну» Фрэзера і працы Юнга аб сімвалах лібіда асновай літаратуразнаўчага аналізу. Ён шмат у чым згаджаўся з Юнгом, але гіпотэзу калектыўна-несвядомага не лічыць абавязковай. Для Фрая міф і рытуал, міф і архетып адзіныя, не з'яўляюцца крыніцай слоўнага мастацтва (як для ўласна рытуалістаў), а ягосутнасцю. Міф — гэта саюз рытуалу і сну ў форме вербальнай камунікацыі. Паэтычныя рытмы, лічыць Фрай, цесна звязаны з прыродным цыклам праз сінхранізацыю арганізма з прыроднымі рытмамі, напрыклад з сонечным годам: зара, вясна і нараджэнне ляжаць у аснове міфаў аб нараджэнні героя, яго ўваскрасенні і гібелі цемры (гэта архетып дыфірамбічнай паэзіі). Зеніт, лета, шлюб, трыумф нараджаюць міфы апафеозу, святога вяселля, рая (архетып камедыі, ідыліі, рамана). Заход сонца, восень, смерць вядуць да міфаў пра патап, хаос канца свету (архетып сатыры). Вясна, лета, восень, зіма спараджаюць адпаведна камедыю, рыцарскі раман, трагедыю і іронію. Такім

чынам, прыродныя цыклы вызначаюць не толькі вобразы і сюжэты, але цэлыя жанры.

Фрай выкарыстоўвае сімвалізм Бібліі і антычнай міфалогіі для выяўлення «граматыкі літаратурных архетипов»: У міфічнай «фазе» сімвал выступае як камунікабельная адзінка — архетып. Але міфічнай «фазе» папярэднічае літаральна (сімвал як матыў), апісальная (сімвал як знак), фармальная (сімвал як вобраз, патэнцыйна які мае мноства значэнняў). Аб'яднанне сімвалаў ва ўніверсальную «манаду» (архетыпічныя сімвалы становяцца формамі самой прыроды) складае, па Фраю, аналітычную фазу. У арганізацыі архетыпічныя знакаў Фрай адрознівае метафарычнае і аналагічнае атаясамленне з больш старажытнымі параўнаннямі і асацыяцыямі. Напрыклад, замест міфапра пустыню, якая завітнела дзякуючы богу ўрадлівасці, узнікае гісторыя пра героя, што забівае дракона і ратуе дачку старога цара (апошні ў міфе аддыферэнціраваны ад цмока). Калі герой не зяць, а сын цара, а выратаваная жанчына — яго маці, то перад намі міф пра Эдзіпе. Як і Кэмпбэл, Фрай на першы план ставіць жыццёвы цыкл чалавека (адсюль міф «пошукаў» трактуецца як галоўны міф).

Такім чынам, Фрай спалучае эвалюцыйны падыход да міфа з элементамі структуралізму, шырока выкарыстоўвае як фрейзераўскі, так і юнгіянскі падыходы. Міф ён уяўляе тым ядром, першаснай клетачкай, з якой развіваецца ўся наступная літаратура, вяртаючыся на пэўным вітку да сваіх першавытокаў. Мадэрнісцкую літаратуру Фрай разумее як новую міфалогію. Міфацэнтрызм, на думку Фрая, дасць навуцы аб літаратуры цвёрдую аснову, якая дапамагла б усвядоміць літаратурныя з'явы як часткі аднаго цэлага.

4. Літарурны архетып

Паняцце «архетып», уведзенае К.Г. Юнгом, замацавалася ў многіх галінах навуковых даследаванняў, у тым ліку і ў літаратуразнаўстве, дзе архетып разумеецца як універсальны прасюжэт або правобраз, зафіксаваны ў міфах і адлюстраваны ў літаратуры.

А. Бальшакова «Літаратурны архетып» сцвярджае, што слова «архетып», якое ўжываецца ў сучасным літаратуразнаўстве, полісемантычна і вылучае наступныя яго значэнні:

1. Пісьменніцкая індывідуальнасць з пункту гледжання яго ролі ў фарміраванні далейшага літаратурнага працэсу.

2. Тое, што называюць «вечнымі вобразамі» сусветнай літаратуры (Дон-Кіхот, Гамлет, Дон-Жуан і інш.).

3. Хрысціянска-біблейская тэматыка, разгледзеная ў якасці крыніцы літаратурных вобразаў і сюжэтаў.

4. Антычная міфалагічная традыцыя.

5. «...Асноўная сітуацыя, характар або вобраз, які ўвесь час з'яўляецца ў жыцці і, такім чынам, у літаратуры» (Бальшакова А. Літаратурны архетып // Літаратурная вучоба, 2001. №6).

Літаратурны архетып — вобразы, сюжэты, матывы ў фальклорных і літаратурных творах, якія часта паўтараюцца. Літаратурны архетып утрымлівае ў сабе нязменнае каштоўнасна-сэнсавае ядро.

Праблема мастацкага праламлення архетыпаў у літаратурным творы прыцягвала ўвагу даследчыкаў ХХ стагоддзя. Архетыпічныя першавобразы, або праформы, як іх вызначаў К.Г. Юнг, з'яўляючыся праймай «калектыўнага несвядомага», суправаджаюць чалавека на працягу стагоддзяў і адлюстроўваюцца ў міфалогіі, рэлігіі, мастацтве. Мноства літаратурна-мастацкіх вобразаў і/або матываў вырастае з пэўнага архетыпічнага ядра, канцэптуальна узбагачаючы яго першапачатковую «схему», «сістэму крышталя» (К.Г. Юнг).

У першай палове ХХ стагоддзя, у рэчышчы псіхааналізу З. Фрэйда, выяўленне адгалоскаў міфапаэтычнай свядомасці на розных культурных узроўнях становіцца ледзь ці не дамінуючым (міфа-рытуальны падыход Дж. Дж. Фрэзера, этнаграфічны — Л. Леві-Брюля, сімвалалагічны — Э. Кассірэра, структурная антрапалогія К. Леві-Стросса).

Міфалагічная крытыка другой паловы ХХ стагоддзя развіваецца ў рэчышчы двух канцэпцый — умоўна кажучы, фрэзераўскай (міфа-рытуальная) і юнгіянскай (архетыпічная). Прадстаўнікі рытуальна-міфалагічнай школы — М. Бодкін (Англія), М. Фрай (Канада), Р. Чэйз і Ф. Уотс (ЗША), — па-першае, займаліся выяўленнем у літаратурна-мастацкіх творах свядомых і несвядомых міфалагічных матываў і, па-другое, надавалі вялікую ўвагу рэпрадукаванню рытуальных схем абрадаў ініцыяцыі, эквівалентных, па іх уяўленню, псіхалагічнаму архетыпу смерці і новага нараджэння.

У гэты ж перыяд у літаратуразнаўстве мацнее ўсведамленне таго, што не менш важным у аналізе літаратурна-мастацкага твора становіцца не столькі рэканструкцыя міфапаэтычнага пласта, колькі вызначэнне ідэйнай нагрукі тых ці іншых архетыпічных складнікаў. М. Бодкін адзначае парадыгму змяненняў базавых архетыпаў, свайго роду перарастанне іх у ходзе гісторыка-літаратурнага развіцця у літаратурныя формы, дзе найважнейшай рысай становіцца тыпалагічная паўтаемасць («доўгія лініі», як назвала іх даследчыца). Услед за Бодкін аб высокай ступені абагульнення і тыпалагічнай ўстойлівасці літаратурнага архетыпа кажа А.Ю. Бальшакова.

Юнгаўскую інтэрпрэтацыю архетыпа ў літаратуразнаўстве савецкага перыяду разглядалі С. Аверынцаў (артыкул „Аналітычная псіхалогія“ К.-Г.

Юнга і заканамернасці творчай фантазіі») і Я.М. Меляцінскі (кніга «Паэтыка міфа»). Даследчыкі прыходзяць да высновы, што тэрмін «архетып» пазначае найбольш агульныя, фундаментальныя і агульначалавечыя міфалагічныя матывы, якія ляжаць у аснове любых мастацкіх і міфалагічных структур «ужо без абавязковай сувязі з юнгианствам як такім». Я.М. Меляцінскі («Паэтыка міфа», «Аналітычная псіхалогія і праблема паходжання архетыпічных сюжэтаў»), А.Ю. Бальшакова («Тэорыя архетыпа на мяжы ХХ—ХХІ стст.», «Літаратурны архетып») мяркуюць, што ў ХХ стагоддзі развіваецца тэндэнцыя да пераходу ад выключна міфалагічнага і псіхалагічнага асэнсавання архетыпа да прыняцця мадэлі літаратурнага архетыпа.

5. Мадэлі літаратурнага архетыпа

А. Бальшакова у артыкуле «Літаратурны архетып» вылучае некалькі значэнняў «архетыпа» як літаратурнай катэгорыі: пісьменніцкая індывідуальнасць (напр. пра Пушкіна навукоўцы кажуць як пра «архаічны архетып паэта»); «вечныя вобразы» (Гамлет, Дон-Жуан, Дон Кіхот); тыпы герояў («маці», «дзіцяці» і г. д.); вобразы — сімвалы, часта прыродныя (кветка, мора).

Адным з асноўных уласцівасцяў літаратурнага архетыпа з'яўляецца яго тыпалагічная ўстойлівасць і высокая ступень абагульнення. Архетып можа пазначаць універсальны вобраз або сюжэтны элемент, або іх ўстойлівыя спалучэння рознай прыроды і рознага маштабу (аж да аўтарскіх архетыпаў).

У літаратурных творах ХХ стагоддзя на першае месца выступае пераствораны аўтарскі пачатак, а міфапаэтычнае і псіхалагічнае ядро таго ці іншага архетыпа адчувае ўсё большае канцэптualaнае «напружанне» ўсёй сістэмы мастацкіх каардынат. Пад уздзеяннем гістарычных і грамадскіх пераменаў літаратурны архетып ўсё часцей уяўляе актуальны сэнс, «убудаваны» ў мастацкую задуму і рэалізуецца ў творы. Прыкладамі фундаментальных архетыпаў на псіхалагічным і на агульнакультурным узроўнях могуць служыць паняцці «дом», «дарога» і «дзіця». Гэтыя архетыпічныя пачаткі, мяркуючы па іх частотнасці, з'яўляюцца пануючымі ў літаратурна-мастацкім творы.

6. Літаратурна-міфалагічныя сюжэтныя архетыпы ў канцэпцыі Я.М. Меляцінскага

Я.М. Меляцінскі разглядаў шэраг сюжэтаў і вобразаў рускай літаратуры ХІХ ст. з пункту гледжання іх першапачатковых архетыпных значэнняў. Ён уводзіць сваё ўласнае вызначэнне архетыпа і архетыпічнага матыву. Архетыпы, па Меляцінскаму, -- гэта «першасныя схемы вобразаў і сюжэтаў, якія склалі нейкі зыходны фонд літаратурнай мовы, які разумеецца

ў самым шырокім сэнсе» (Месяцінскі Я.М. Аб літаратурных архетыпах. М., 1994). Архетыпічны матыў даследчык вызначае як «нейкі мікросюжет, які змяшчае прэдыкатаў (дзеянне), агенса (гэта значыць дзеяча), пацыенса (то ёсць аб'ект дзеяння) і які нясе больш або менш самастойны і досыць глыбінны сэнс. Проста ўсякія перамяшчэнні і ператварэнні персанажаў, іх сустрэчы, тым больш іх асобныя атрыбуты і характарыстыкі ён не ўключае у паняцце матыву...» (Месяцінскі Я.М. Аб літаратурных архетыпах. М., 1994). Як бачым, неад'емнай характарыстыкай архетыпічнага матыву Месяцінскі лічыць наяўнасць дзеяння, у адрозненне ад Весялоўскага, Юнга і С. Томпсана, аўтара вядомага «Паказальніка матываў». Архетыпічныя ўтварэнні, якія разглядаюцца Месяцінскім, заўсёды сюжэтныя, і ён сам называе іх «сюжэтнымі архетыпамі» (Месяцінскі Я.М. Аб літаратурных архетыпах. М., 1994).

7. Методыка рэканструкцыі архетыпных значэнняў Ю.В. Даманскага

У літаратуразнаўстве архетып разумеецца як універсальны прасюжет або правобраз, зафіксаваны ў міфе і які перайшоў з яго ў літаратуру. Функцыянаванне архетыпаў у літаратуры не абмяжоўваецца толькі архетыпнымі сюжэтамі. Архетыпы могуць выяўляць свае значэнне і праз іншыя элементы тэксту, у прыватнасці праз прадметны матыў. Для таго каб выявіць архетыпнае значэнне таго ці іншага матыву, неабходна было распрацаваць методыку рэканструкцыі архетыпных значэнняў і высветліць, ці любы матыў ў любых умовах мае архетыпнае значэнне або яно актуалізуецца ў залежнасці ад сітуацыі.

Аказалася, што архетыпічныя значэнні матыву могуць быць рэканструяваны дастаткова проста. Перш за ўсё, у розных нацыянальных міфалогіях выяўляюцца аднолькавыя міфалагемы. Затым суадносяцца іх значэнні. Тое агульнае, што прысутнічае ва ўсіх гэтых значэннях, і будзе значэннем архетыпа, які знаходзіцца, па Юнгу, у калектыўным несвядомым і які з'яўляецца найбольш старажытнай і ўсеагульнай формай уяўленняў чалавецтва.

Архетыпнае значэнне, як правіла, унутрана складанае, неадназначнае і ўключае ў сябе некалькі сем. Так; рэканструяваны па міфалагічнаму матэрыялу архетып чарапахі ўключае ў сябе семы падмурка зямлі, прабацькі свету, урадлівасці, даўгалецця і трываласці, бажаства мора. У цэлым жа ўсе гэтыя семы ўваходзяць у архетыпнае значэнне чарапахі як асновы свету. Даманскі вывучыў разнастайны матэрыял — прозу А. Пушкіна і Л. Талстога, Д. Грыгаровіча і А. Чэхава, Ф. Дастаеўскага, і. І. Тургенева — і паказаў, што архетыпнае значэнне прадметнага матыву ўзнікае спантанна, незалежна ад

волі мастака, і можа быць не звязана з непасрэдным зваротам аўтара да канкрэтнага міфалагічнаму матыву. Семы ў літаратурным тэксце могуць выяўляцца ў залежнасці ад кантэксту ва ўсёй сукупнасці або якая-небудзь з іх можа дамінаваць. Больш таго, матывы, патэнцыянальна нясуць у сабе архетыпныя значэнні, паддаюцца тыпалагічнай класіфікацыі.

Ю. В. Доманский, прааналізаваўшы шэраг твораў, вылучыў наступныя тыпы функцыянавання архетыпічных значэнняў у літаратуры:

1. Захаванне ўсяго пучка сем архетыпнага значэння матыву. Архетыпны матыву вясны мае наступныя значэнні: пачатак года, урадлівасць, уваскрашэнне памерлага ўвосень бога, радасць, каханне, жыццё, надзею на будучы ўраджай, зялёны колер, Усход, перамогу над зімой. Ва ўсіх творах, якія разглядае даследчык (апавесці Пушкіна, «Муму» Тургенева, «Бедныя людзі» Дастаеўскага), архетып вясны захоўвае ўсе свае значэнні, якія зводзяцца ў цэлым да пазітыўнай ацэнцы гэтага часу года як спрыяльнага для чалавека.

2. Дамінаванне якіх-небудзь сем архетыпнага значэння. У якасці аднаго з прыкладаў прыводзіцца архетыпны матыву ўдаўства, які мае наступныя значэнні: безабароненасць ўдавы, вернасць памерламу мужу, абранасць ўдавы (часта яна з'яўляецца маці героя або сама чыніць гераічныя справы). У «Хаджы-Мураце» Л. Талстога, па назіраннях даследчыка, актуалізуецца значэнне безабароненасці ўдавы, а ў «Студэнце» Чэхава – значэнне безабароненасці разам са значэннем выбранасці.

3. Інверсія архетыпнага значэння матыву з'яўляецца паказчыкам неардынарнасці персанажа. Так, для героя чэхаўскага апавядання «Хлопчыкі» дом Чачавіцына нечым з'яўляецца нечым асабліва значным, яго мара – хутчэй трапіць у Амерыку. Між тым, архетып дома ўвасабляе сабой некаторую ўнутраную прастору, які супрацьстаіць варожаму знешняму свету, гэта нейкі космас, дзе чалавеку ўтульна і спакойна, у адрозненне ад хаосу, які пануе за сценамі дома. Акрамя таго, гэта яшчэ і традыцыйныя жыццёвыя каштоўнасці: шчасце, прыбытак, адзінства сям'і і роду. Такім чынам, у светапоглядзе чэхаўскага героя адбываецца інверсія архетыпнага значэння, якая падкрэслівае асаблівую значнасць гэтага героя, яго незвычайнасць, іншую, не абывацельскую сістэму каштоўнасцяў.

4. Інверсія архетыпнага значэння матыву з'яўляецца паказчыкам адступлення ад універсальных маральных каштоўнасцяў. Так, напрыклад, герой тургенеўскай «Муму» Герасім менавіта вясной, у пару всеялосці прыроды, усеагульнай радасці і любові, разлучаецца з Тацыянай, а летам (гэтаму архетыпу ўласцівы значэнні ажыўлення, цяпла, асалоды, адсутнасці холаду, голаду, хвароб, смерці) топіць Муму.

5. Спалучэнне розных архетыпных значэнняў ў ацэнках аднаго персанажа. У якасці прыкладу даследчык прыводзіць матыў барады, выкарыстаны для стварэння партрэтнай характарыстыкі Пугачова. Барада яго – чорная з сівізнай, і гэта, на думку Ю.В. Доманскага, не выпадкова: у міфалагічнай традыцыі ўладальнікамі чорных барод з’яўляюцца адмоўныя персанажы, наадварот, сівабародыя персанажы звычайна ўвасабляюць станоўчыя або амбівалентныя характарыстыкі. Такім чынам, на падставе рэканструкцыі дадзенага архетыпічнага матыву, характар пушкінскага героя можа быць вытлумачаны як прыхільнік сіл зла, але які мае зародкі станоўчых памкненняў, што, у цэлым, адпавядае рэчаіснасці.

8. Літаратурныя архетыпы ў беларускай культуры

Многія архаічныя матывы, сюжэты, вобразы прыйшлі ў сусветную літаратуру праз антычнае пасрэдніцтва. Акрамя таго, выпрацаваная антычнасцю свая ўласная міфалогія таксама аказала надзвычай моцны ўплыў на прыгожае пісьменства Еўропы і ўсяго свету. Прыкладаў такога ўздзеяння вельмі-вельмі многа. Калі спыніцца толькі на беларускай літаратуры, то можна прыгадаць у сувязі з адзначаным ананімныя паэмы «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе», а таксама многія творы М. Багдановіча, Я. Купалы, У. Жылкі, У. Дубоўкі, М. Танка, Я. Сіпакова і інш. Уплыў антычнай міфалогіі выявіўся нават у сімвалічных назвах твораў беларускіх аўтараў («Палімпсест» У. Жылкі, «Атланты і карыятыды» І. Шамякіна).

Архетып пачынаецца з міфа, з міфа пачынаецца гісторыя чалавечай цывілізацыі. Лаўрэат Нобелеўскай прэміі Томас Ман сфармуляваў і думку-антытэзіс: “калі ў жыцці чалавецтва міфічнае ўяўляе сабою раннюю і прымітыўную ступень, дык у жыцці асобнага індывіда гэта ступень позняя, ступень сталасці” (у каментарыях да пенталогіі “Іосіф і яго браты”). Так міфам завяршаецца шлях творцы – стварэннем міфа пісьменнікам (як, напрыклад, у творчасці Хемінгуэя з яго “Старым і морам”, у В.Быкава і яго прыпавесцях), стварэннем міфа пра пісьменніка.

Гісторыя міфалагізуецца, а міф белетрызуецца – такі гістарычны шлях развіцця прыгожага пісьменства, калі скарыстаць вядомы алгарытм. Вывучэнне сусветнай літаратуры ў працэсах яе станаўлення, росквіту, трансфармацыі, змянення прыводзіць да трывалай высновы: гістарычная падзея, да якой звяртаецца творчая свядомасць народа, узнаўляецца на працягу многіх пакаленняў, дапаўняецца новымі падрабязнасцямі. Яны ўдакладняюць, узмацняюць, пераствараюць падзею-інварыянт, надаючы ёй выключную ў гісторыі значнасць, ператвараючы ў пэўны сімвал, архетып.

Калі праходзіць шмат часу, гістарычная падзея, на творчае перастварэнне якой паўплывала не адно пакаленне ананімных аўтараў, не

толькі паэтызуецца і гераізуецца. Яна рухаецца далей па шляху свайго ўваходжання ў сістэму архетыпаў: ідэалізуецца, міфалагізуецца, ператвараецца ва ўстойлівую мастацкую структуру. Традыцыйны вобраз, узмацнены адбіткам індывідуальных перажыванняў сатворцаў, крышталізуецца ў пэўную вобразную структуру, у архетып.

Для беларускай літаратуры такой знакавай гістарычнай падзеяй, такой гістарычнай асобай, у жыццёвым і творчым лёсе якой увабрана ўся наша гісторыя і лёс, якая ператвараецца ў найважнейшы сімвал беларускай культуры, спадчыны, менталітэту, становіцца постаць Максіма Багдановіча. Максім Багдановіч так і застаецца загадкавым імем у нашай гісторыі, якое падобна зерню, было кінута ў раллю вясенняга адраджэння і з кожным разам дае ўсё новыя і новыя ўсходы. Так загадка Багдановіча стала адным з лейтматываў беларускай літаратуры, а прыклад зямнога служэння – сімвалам новага адраджэння беларускага краю.

Тэма 11. Архетыпныя вобразы і структуры ў выяўленчым мастацтве

1. Інтэрпрэтацыя сімвала ў выяўленчым мастацтве

Паняцце сімвол паходзіць ад грэцкага слова, якое азначае злучэнне, зліццё, сувязь частак. Упершыню яно стала ўжывацца ў філасофіі піфагарэйцаў як паняцце шляху пазнання.

У далейшым сімвал паказваў на вобразы, недаступныя непасрэднаму назіранню, сілы стыхій, законы касмічнай гармоніі.

Слова "сімвал" мае наступнае асноўнае значэнне ў дачыненні да мастацтва: тое, што служыць умоўным абазначэннем якога-небудзь паняцця, ідэі. Сімвал можа быць пазначаны лікам, уласцівасцю, формай. Напрыклад, лік 7 – сімвал дасканаласці і завершанасці (сем дзён у кожнай фазе месяца, сем колераў вясёлкі, сем нот, сем дзён тыдня, сем цнотаў, сем смяротных грахоў, сем сакрамантаў); сіні (колераў неба) – сімвал усяго духоўнага; форма круга, якая нагадвае сонца і месяц, – сімвал чароўнай дасканаласці. Іншая група сімвалаў – прадметы, з'явы, або дзеянні, а таксама мастацкія вобразы, якія ўвасабляюць якую-небудзь ідэю. Напрыклад, аліўкавая галіна – сімвал міру, кветка нарцыса – сімвал смерці, немаўля – сімвал чалавечай душы. Узнікненне сімвалаў не выпадкова, яно звязана з вонкавымі прыкметамі прадмета і заўсёды адлюстроўвае яго глыбінную сутнасць. Напрыклад, сава – начная птушка, таму адно з яе сімвалічных значэнняў – сон, смерць. Многія сімвалы маюць шматзначны сэнс: напрыклад, сабака – сімвал вернасці (калі намаляваная каля ног мужа і жонкі), сімвал нізасці і бессаромнасці ў антычных сцэнах. Як захавальнік

статка сабака ўвасабляе добрага пастыра, біскупа або прапаведніка. Чорная сабака ў сярэднявечным мастацтве пазначала нявер'е, паганства.

Як відаць з гэтага прыкладу, сэнс сімвала часта залежыць ад эпохі, рэлігіі, культуры. Калі сімвал многазначны, то трэба браць тое з яго значэнняў, якое адпавядае агульнаму страі, духу карціны, не супярэчыць яму і не разбурае яго. Сімвалы з'яўляюцца неад'емнай часткай чалавечага мыслення, свядомасці, ляжаць у аснове чалавечага розуму. Іерогліфы старажытных егіпцяў, кітайцаў і японцаў - гэта знакі, якія складаюць у сабе цэлыя складаныя паняцці, часам і поўныя прапановы. Сімвалам шырока карысталіся старажытныя паэты і філосафы, але ніхто з іх не даў вызначэння сімвала, магчыма, таму, што яны лічылі, што сімвал - не толькі сродак выказвання, а таямніца быцця. У XVI стагоддзі прапаганда ідэй праз сімвалы была агульнапрынятай формай мастацтва як народнага, так і ўзнёсла-інтэлектуальнага. Святыя, вядома, валодалі ўласнымі атрыбутамі. Вялікім была цікавасць да сімволікі ў XVII стагоддзі. З двухсот пяцідзесяці кніг па эмблематыкі, якія з'явіліся за перыяд з 1531 года да сярэдзіны XVIII стагоддзя, сто шэсцьдзесят восем было выдадзена ў XVII стагоддзі, і Галандыя была тут, мабыць, наперадзе іншых краін. Сімвалы часцей ўзнікаюць у тых эпохі, калі атрымлівае распаўсюджванне ўяўленне аб двоімірыі. Так было ў рамантызм, сімвалізме. Сімвал актыўна выкарыстоўваўся ў мастацтве да другой паловы XIX стагоддзя і толькі потым стаў вялікай рэдкасцю. Сімвал звычайна звяртаецца не толькі да розуму, але і да пачуццяў чалавека, яго падсвядомасці, спараджае складаныя асацыяцыі. Таму сімвалы так часта і натуральна выкарыстоўваліся ў мастацтве, асабліва ў жывапісе. Пасля эпохі рамантызму сімвал становіцца ўсё больш спажыць-цыйнымі. Дастаткова ўспомніць такое мастацкая плынь, як сімвалізм, які базаваўся на тым, што свет неспазнавальны і маюцца толькі асобныя намёкі, сімвалы, якія дапамагаюць у ім арыентавацца. З'явіліся розныя філасофскія і мастацкія школы, якія імкнуцца растлумачыць прыроду падобных вобразаў. Некаторыя з іх аб'яўлялі, што рэчаіснасць на самай справе не існуе, што чалавек акружаны сімваламі, толькі імі і думае. Іншыя бачылі ў іх вялікую культурную традыцыю, якая, то згасаючы, то ізноў абуджаючыся, праходзіць ад старажытнасці праз стагоддзі. І нарэшце, шэраг навукоўцаў казаў, што сімвалічныя вобразы - архетыпы, вечна існуюць у душах людзей, з'яўляючыся іх несвядомым вопытам, якія выяўляюцца ў снах, манерых весці сябе, вобразах мастацтва. Вядома, сімвалы эпохі Сярэднявечча, рамантызму і сімвалізму не адно і тое ж; кожная эпоха мяняла ўяўленне аб такой складанай форме асваення свету. Ды і само проціпастаўленне алегорыі і сімвала, якое прагучала ў рамантыкаў, не мае абсалютнага

характару; нярэдка яны замяшчаюць адзін адным. 3. Эзатэрычны Сэнс сімвала эзатэрычных веды – гэта веданне, якое: а) закрыта для незнаёмных; б) фіксуе досвед адносінаў чалавека з мірам; в) адлюстроўвае адносіны чалавека і свету, тычыцца духоўнага ў чалавеку; г) уключае ў сябе інфармацыю аб законах ўзаемадзеяння чалавека і Нябачнага рукі; Сімвал як носьбіт памяці культуры ўяўляе сабой складаную сэнсавую структуру, якую фарміравалі павярхоўным (денотативным) і глыбіннымі (культурна-стэрэатыпным, архетыпічным і эзатэрычным) ўзроўнямі знака. Эзатэрычны сэнс сімвала і тэксту – гэта тыя сэнсавыя кампаненты іх структуры, якія нясуць ў схаваным выглядзе паведамленне пра законы ўзаемадзеяння чалавека і Нябачнага рукі як сукупнасці фактараў, якія ўздзейнічаюць на жыццё чалавека і чалавецтва, якія вызначаюць ход падзей, жыцця ў свеце і космасе ў цэлым, але не якія паддаюцца рацыянальнаму тлумачэнню і ўліку. Актуалізацыя ў мастацкім тэксце эзатэрычных сэнсаў узаемазвязаных сімвалаў вядзе з прычыны іх сінэргетычная ўзаемадзеяння да фарміравання эзатэрычнага плана і да спараджэння эзатэрычнага гіперсмысла, пры гэтым што функцыянуюць у тэксце эзатэрычныя сімвалы «прырастаюць» новымі сэнсамі. 4. Лексікон сімвалаў Да часу Рэнэсансу складваецца спецыяльная дысцыпліна - іконологія (літаральна «образасловие»), якая імкнецца патлумачыць, што значыць пэўны вобраз, дзе і як яго можна выкарыстаць. Выдаюцца спецыяльныя лексіконы, прысвечаныя гэтаму цяжкага занятку. Яны меліся ў майстэрні мастакоў, іх добра ведалі заказчыкі і аматары мастацтва. Пачынаючы з XV стагоддзя яны выдаваліся сістэматычна, апошнія пабачылі свет у пачатку мінулага стагоддзя. Ва ўвядзенні іконолагічных лексіконаў давалі тэарэтычнае абгрунтаванне навукі, прапаноўвалі класіфікацыю алегорый і сімвалаў, да якіх давалі яшчэ і эмблемы – выявы з Афэрыстычных подпісамі. 5. Сімвал І алегорыя. Метафары Сімвалы, і алегорыі - іншы шлях і іншы ўзровень асэнсавання рэчаіснасці, і майстры самых розных эпох ахвотна да іх звярталіся. Алегорыя (грэч. Allegoria - іншы сэнс) - адзін са спосабаў эстэтычнага асваення рэчаіснасці, прыём выявы прадметаў і з'яў з дапамогай ладу, асновай якога з'яўляецца іншы сэнс. Умоўная форма выказвання, пры якой наглядны вобраз азначае нешта "іншае", чым ёсць ён сам, яго змест застаецца для яго вонкавым, і яно адназначна замацавана за ім культурнай традыцыяй. Тэрмін алегорыя гэты з'яўляецца ў старажытнагрэчаскай мове, потым на латыні і азначае іншы сэнс. Яго можна сустрэць у Цыцэрона у трактаце «Аратар» у якасці літаратурнага прыёму. Алегорыі з'яўляюцца ў эпохі Адраджэння, класіцызму. ТАСС мяркуе, што алегорыі вучаць людзей цноты. Англіійская філосаф Фрэнсіс Бэкан у «Мудрасці старажытных»

бачыць у іх наступствы разбурэння старажытных міфаў. Некалі валадарыў Пасейдон, магутная бажаство мораў, і людзі верылі ў яго рэальнасць, цяпер жа ён увасабляе водныя стихіі. Такое ператварэнне адбылося з усімі бажаствамі і героямі. Больш за тое, старажытныя легенды сталі разглядацца як сходу разнастайных алегорый. Вінкельмана, бачны тэарэтык XVIII стагоддзя, упершыню даследаваў значэнне алегорый для выяўленчага мастацтва. Ён падзяляе іх на два тыпу: «узнёслы» і «просты». Узнёслы ставіцца да вобразаў, вядучым паходжанне ад старажытнагрэцкіх міфаў, просты ж ставіцца да пазначэння з'яў сучаснасці, няхай гэта будзе увасабленне ведаў, ісціны, заганаў або цнотаў. Вінкельмана лічыў, што алегорыі – своеасаблівы допісьменны мовы, вызначаны спосаб міфалагічнага мыслення. Так як ён настойваў на неабходнасці адраджэння антычнасці як асновы добрага густу, а менавіта класіцызму, то бачыў у алегорыі аснову гэтага стылю. Рамантызм, які выступіў з крытыкай класіцызму, скептычна паставіўся да царстве алегарычных вобразаў. Больш увагі стала надавацца такой з'явы, як сімвал. Гэтэ стаў рэзка размяжоўваць алегорыі і сімвалы. Ён лічыў, што калі паэт ці мастак паказвае ў прыватным ўсеагульнае, – то гэта знак, а калі ва ўсеагульным прыватнае – алегорыя. Рамантыкі развілі ідэю Гэтэ. На іх думку, сімвал больш арганічная форма выказвання уяўленняў аб вышэйшых з'явах, чым алегорыя. Гэта духоўны мост да неспазнавальнага. Алегорыя ім здаецца занадта рацыянальнай, якая мае адно значэнне; сімвал ж паказвае разнастайнасць сувязяў паміж тым, што даступна на-блюденню, і тым, што ставіцца да вобласці пачуццяў, ідэй і вераванняў. Па-за залежнасці ад разнастайных інтэрпрэтацый алегорый і сімвалаў ясна адно: гэта важнейшыя інструменты мадэлявання вобразаў рэчаіснасці, сапраўдны інвентар чалавечай культуры. Яны ствараюць уяўленне аб тым, што не даступна канкрэтнаму файлу. Калі мы не ведаем сімвалічнага кода, то адгадаць сэнс алегарычнай фігуры немагчыма. Вось, напрыклад, малпа ў ланцугах. Гэта ўказанне на зло, заваяванне дабрачыннасцю. Матылёк намякае на надзею ўваскрасення, надзялялі ўсіх хрысціянамі. Вусень, куколка, матылёк могуць пазначаць сакрамэнту жыцця, смерці і ўваскрасэння. Абапіраючыся на лексіконы, можна вылучыць алегорыі, якія абазначаюць з'явы прыроды: стихіі, краіны, час, нябесныя целы. Асобна існуюць тыя, якія паказваюць на «пачуцці і быццё» чалавека: узрост, тэмперамент, лёс. Ёсць і алегорыі сацыяльнай дзейнасці: навук і мастацтваў, багацця і беднасці, героікі, прафесійных заняткаў. Некаторыя з іх адносяцца да рэлігійных сакрамэнтаў. У хрысціянскай традыцыі шмат значаць Вера, Надзея, Любоў, дабрачыннасці. Асноўны пласт алегорый – уваскрашае вобразы старажытных

міфаў, пра якія казаў Вінкельмана. Там, дзе з'явілася адна алегорыя, даводзіцца чакаць і іншую. Крылаты малады чалавек намалюваны з вачыма, завязанымі стужкай, каля ног ягоных рог дастатку. Гэта - Добразычлівасць, спараджэнне шчасця і прыгажосці. Слова «фавор», гэта значыць добразычлівасць, па-латыні мужчынскага роду, таму і алегорыя гэтая прадстаўлена фігурай хлопчыка. Рог багацця паказвае на багацце, а завязаныя вочы - знак таго, што добразычлівасць можа быць і сляпой. Маладая німфа ўвянчаная кветкамі, крылатых, яе ружовую калясьніцу цягне Пегас, у руках яе ружы і дагаралі факел. Мы бачым Аўрору - бажаство пачатку дня ... Сімвал адрозніваецца ад алегорыі і эмблемы, па-першае, тым, што не складаў і не складаецца, а знаходзіцца ва якай ўзаемадзеянні з чалавекам асяроддзі, у тым ліку гістарычную, культурную, грамадскую і матэрыяльную сфера, і выяўляецца абагульненым свядомасцю чалавецтва, асабліва ў творчым гносісе. Алегорыя - штучнае пабудова ладу, заснаванае на вонкавым падабенстве. Сімвал многазначен і шматгранны, алегорыя звычайна адназначная. Алегорыя складаю, а эмблема складаецца, прытым яны могуць мяняцца. Лік эмблем і алегорый можа павялічвацца і меншаць, а лік сімвалаў абмежавана. Сімвал мае пастаянны і ўстойлівы характар. Алегорыя - свайго роду паняцце, карцінка, паняцце выяўленае не словам, а малюнкам. Асноўнай яе крытэрыя - у алегорыі няма магчымасці для інтэрпрэтацыі. Іншымі словамі, у алегорыі вобраз выконвае толькі службовыя функцыі і з'яўляецца «этыкеткай» агульнага паняцця, у знаку жа малюнак з натуры сваёй аўтаноміяй, і з паняццем знаходзіцца ў непарыўнай сувязі. Гэта значыць алегорыя - простая транскрыпцыя думкі або задачка з адзіна магчымым адказам. Знак у адрозненне ад алегорыі многазначен і можа быць вытлумачаны розна. Сімвал - Канвэнцыйны малюнак якое прадстаўляе вобраз, ідэю і г.д. ня статычна як знак або алегорыя, а ў дынамічнай цэласнасці. Сімвал мяркуе наяўнасць унутранай таямніцы ён ніколі не можа быць да канца разгаданы. Вось простыя прыклады знака, алегорыі і сімвала. Нескладана зразумець, што страла з'яўляецца знакам, якія паказваюць кірунак, шкілет з касой - алегорыя смерці, а фенікс - сімвал філасофскага каменя. Нароўні з паняццямі ладу і сімвала выкарыстоўваецца паняцце метафары. Метафара звязаная з аб'яднаннем, але гэта аб'яднанне цалкам адрозніваецца ад механічнай суммацыі, тут мае месца ўзаемаўплыў, ўзаемасувязь элементаў, у выніку чаго, кожны элемент атрымлівае новыя ўласцівасці. Метафара грунтуецца на паралельнасці, супадзенні па сэнсе.

Тэма 12. Архетыпныя вобразы і структуры ў тэатральным мастацтве. Архетыпная структура драматычнага твора

1. Уяўленні пра структуру драматычнага твора

Арыстоцель у “Паэтыцы” вылучае шэсць частак драмы (якасныя рысы трагедыі):

- Сказанне (фабула).
- Характары (этас, маральна-этычны патэнцыял твора).
- Лексіс (крытэрыі стылістычнага вызначэння драмы).
- Думка (“дзіаноя”, спосаб мыслення, тып разваг і характар інтэлектуальнага жыцця персанажа).
- Відовішча (сцэнічная інтэрпрэтацыя драмы).
- Мелас (музычная частка драмы).

Асновы кампазіцыі драмы (колькасныя часткі):

- Пралог – уступны маналог.
- Эпізодый – непасрэднае развіццё дзеяння, дыялагічныя сцэны.
- Эксод – фінальная песня, якая суправаджае ўрачысты зыход хора.
- Харавая частка. У яе ўваходзіць стасім (песня хора без акцёраў), комас (сумесная вакальная партыя саліста і хора).

У трагедыі непазбежная гібель героя ў фінале. Яна зусім не азначае песімістычнага характару драмы. Наадварот, імкненне супрацьстаяць абставінам дае абвостранае адчуванне ўрачыстасці маральнага імператыву, агаляе гераічны пачатак чалавечай сутнасці, выклікае ўсведамленне бесперапыннасці і вечнага абнаўлення жыцця. Менавіта гэта дазваляе глядачу дасягнуць т.зв. *катарсісу* (*ачышчэння*), і паказвае глыбокае падабенства трагедыі з тэмай цыклічнага памірання і абнаўлення прыроды.

Шмат увагі Арыстоцель надаў аналізу кампазіцыі трагедыі, распрацаваўшы т.зв. прынцып адзінства дзеяння, калі часткі падзей павінны быць так складзеныя, што пры змене ці адыманні якой-небудзь часткі змянялася і прыходзіла ў рух цэлае. Такім чынам, канон адзінства дзеяння мае на ўвазе адлюстраванне толькі тых падзей, якія аказваюць значнае ўздзеянне на лёс галоўнага персанажа.

Асаблівую цікавасць уяўляюць разважанні Арыстоцеля пра героя трагедыі. Філософ справядліва сцвярджаў, што героем трагедыі не можа быць ні ідэальны чалавек, ні «цалкам нягодны», але толькі той, хто не адрозніваецца асаблівай дабрадзеянасцю і справядлівасцю і ўпадае ў няшчасце не па сваёй непрыдатнасці і заганнасці, але па якой-небудзь памылцы. Толькі лёс такога героя можа выклікаць у глядача жаль, спагаду і страх. Дваістасць ўспрымання абумоўліваецца тым, што не толькі слабасці

героя, але і яго годнасці, добрыя намеры ў трагедыі таксама прыводзяць да фатальных, пагібельных наступстваў. Гэта нараджае ў гледача напружанае суперажыванне герою, які апынуўся закладнікам абставінаў.

Структуру драмы распрацоўваў Гегель, які ўказваў на абавязковую прысутнасць у ёй трох элементаў: пачатак барацьбы, ход барацьбы і вынік барацьбы.

У 1863 годзе Г. Фрэйтаг прапанаваў наступную драматычную структуру:

- Уступленне (экспазіцыя). Пралог – від экспазіцыі.
- Узбуджаючы момант (завязка).
- Павышэнне (узыходзячы рух дзеяння ад узбуджэння, ад завязкі да кульмінацыі).
- Кульмінацыйны пункт.
- Трагічны момант.
- Зыходзячае дзеянне (паварот да катастрофы).
- Момант апошняга напружання (перад катастрофай).
- Катастрофа.

Было шмат спроб распрацоўкі структуры драмы, аднак усе даследчыкі зыходзяцца на трохчасткавай будове – трыадзе, якая і ляжыць у аснове драматургічнай кампазіцыі.

2. Трохактная пабудова канфлікта ў драме (А. Міта)

Тэрмін “трохактная структура” ўзяты з кнігі А. Міта «Кіно паміж пеклам і раем». У ёй прыводзіцца цікавае назіранне, сэнс якога заключаецца ў тым, што сюжэт пераважнай большасці сусветных літаратурных шэдэўраў будуюцца па адных і тых жа прынцыпах, якія ў спрошчаным выглядзе і ўтвараюць гэтую самую трохактную структуру:

- завязка;
- развіццё;
- развязка.

Індывідуальнасць і арыгінальнасць будуць ужо ў спосабе падачы, а вось структура ў многіх выпадках застаецца адной і той жа. А. Міта мяркуе, што любую драму можна пабудаваць у тры акты. У кожнага акта – свае мэты і задачы.

Структура драмы:

1 акт.

Галоўнымі задачамі першага акта з'яўляюцца абазначэнне асноўных дзеючых сіл, абмалёўка персанажаў і месца дзеяння і зараджэнне канфлікту. Першы акт – гэта дэбют. Мы пазначаем галоўнага героя і

антаганіста. Бакі пачынаюць прадпрымаць дзеянні, іх інтарэсы сутыкаюцца, у выніку ўзнікае канфлікт. Больш ад першага акта нічога не патрабуецца. Аднак у канцы першага акту павінен адбыцца рэзкі паварот падзей, які ўскладніць сітуацыю або накіруе рух сюжэту ў нечаканым для чытача рэчышчы. Гэты пераходны момант вельмі важны. Менавіта ён дае старт развіццю асноўных падзей, і менавіта ён шмат у чым вызначае далейшую цікавасць чытача да таго, што адбываецца.

Задача першага акта: абазначэнне бакоў, зараджэнне канфлікту.

2 акт.

Пасля рэзкага павароту, які завяршыў першы акт, сітуацыя ўскладняецца. Супрацьстаялыя бакі пераходзяць да актыўных дзеянняў: яны ствараюць адзін аднаму перашкоды і пераадольваюць іх. З кожным разам перашкоды ўсё ўскладняюцца. Спачатку героя запалохваюць, потым збіваюць, а ўжо пасля спрабуюць забіць – не наадварот. У другім акце адбываецца развіццё канфлікту. Гэта самая цікавая, але разам з тым і самая складаная частка. У большасці аўтараў сюжэт правісае менавіта ў сярэдзіне кнігі, у працэсе развіцця сюжэту. У канцы другога акта пасля ланцужка ўскладненняў надыходзіць паварот, які ставіць бакі канфлікту на мяжу катастрофы. Важны гэты паварот – момант максімальнага ўскладнення сітуацыі. Падзеі ставяць героя перад ультыматумам – альбо ён пераможа, альбо яго дагоніць альтэрнатыўны фактар. Гэты момант у тэорыі літаратуры таксама прынята называць кульмінацыяй.

Задача другога акту: развіццё канфлікту, давядзенне яго да катастрофы.

3 акт

Развязка. Герою пагражае катастрофа; ён робіць свой ход, у выніку якога перамагае, альбо прайграе. У любым выпадку канфлікт хоць часовы, але дазваляецца, а вось вынік цалкам залежыць ад героя – здолеў ён пераламаць сябе і абставіны, альбо не.

Задача трэцяга акта: дазвол канфлікту.

Структура з'яўляецца універсальнай.

Прыклад працы з трохактнай структурай.

1 акт. Дзве сямейныя пары з дзецьмі адпраўляюцца ў загарадны паход на прыроду. Персанаж: абедзве сям'і ўяўляюцца нам як даўнія добрыя знаёмыя, якія дапамагаюць адзін аднаму заўсёды і ва ўсім. Але на прывале маленькую дзяўчынку кусае змяя. Бацька другога сямейства спрабуе адагнаць рэптылію, але тая кусае і яго. Досыць хутка атрымоўваецца вызначыць, што яд змеі – смяротны, а дабрацца да горада турысты проста не паспеюць.

Паваротны пункт: у ўкушанага мужчыны пры сабе аказваецца ампула з проціяддзе. Аднак ён не гарыць жаданнем аддаваць яе пацярпелай дзяўчынцы.

2 акт. Бацькі дзяўчынкі спрабуюць угаварыць мужчыну аддаць проціяддзе. Той адмоўчваецца, але за яго ўступаецца жонка – яна кідаецца ў крык, прыціскае да сябе малалетняга сыночка. Жанчына заяўляе, што яны не аддадуць проціяддзе. Тут не вытрымлівае маці дзяўчынкі – яна ўжо гатовая кінуцца на апанентку, але муж адцягвае яе, усё яшчэ спадзеючыся вырашыць праблему мірна. Ён прапануе падзяліць проціяддзе напалову, але гэты варыянт адкідаецца – у такім выпадку яно не дапаможа нікому. Зноў падымаюцца крыкі і спрэчкі, і тады бацька дзяўчынкі прапануе свайму сябру самому прыняць рашэнне, не слухаючы жанчын (ён спадзяецца на яго выхаванне, прыхільнасць нормам маралі і на іх моцную шматгадовае сяброўства). Падумаўшы, укушаны мужчына заяўляе, што не аддасць проціяддзе, і гэта ўводзіць яго таварыша ў лютасць. Абедзве сям'і гатовыя знішчыць адзін аднаго. Укушаны мужчына адкрывае ампулу і падносіць яе да рота.

Паваротны пункт: у гэты самы момант сын выхоплівае з рук бацькі ампулу і аддае яе іншай сям'і.

3 акт. Укушаны мужчына ў распачы кідаецца на свайго сябра, проціяддзе падае кудысьці ў траву, мужчыны катаюцца па траве, спрабуючы забіць адзін аднаго голымі рукамі. Нечакана аднекуль з'яўляюцца двое грыбнікоў – яны выходзяць з лесу на шум бойкі і крыкі. Ім разам з жанчынамі і хлопчыкам атрымоўваецца разняць тых, хто біўся. У запале барацьбы ампула разбіта, але грыбнікі кажуць, што іх вёска зусім недалёка – ў гадзіне хады адсюль, і ў іх у здраўпункце ёсць патрэбнае проціяддзе – гэтыя змеі рэгулярна кусаюць тут каго-небудзь з гарадскіх. Грыбнікі даводзяць турыстаў да вёскі, дзе тыя шчасліва прымаюць проціяддзе.

Вось якім чынам, выкарыстоўваючы трэхактную сістэму, можна літаральна за паўгадзіны скласці прыстойны сюжэт. Натуральна, далей трэба прадумаць дэталі, распісаць характары.

3. Тэатр А. Арто: праз архетыпнае да метафізічнага

Французскі драматург А. Арто ў пачатку 1930-ых гг. Паклаў пачатак новай тэорыі для сюррэалістычнага тэатра, названага тэатрам жорсткасці, які базаваўся на рытуале і фантазіі. Гэта форма тэатра атакуе глядачоў на несвядомым узроўні, спрабуючы вызваліць заглыбленыя страхі і трывогі, якія ў рэальнасці падаўляюцца. Людзей прымушалі паглядзець на сябе і сваю натуру без налёта цывілізацыі. Па сутнасці антылітаратурны бунт тэатра жорсткасці звычайна мінімізуе тэкст, падкрэсліваючы лямант, невыразныя

гукі і сімвалічныя жэсты. Арто параўнаў сваю канцэпцыю “чыстага” тэатра з чумой у яе здольнасці знішчыць старыя формы і паспрыяць з’яўленню новых.

Тэатр жорсткасці заклікаў да новай мовы тэатра: пазбаўленню слова, выкарыстанне замест яго іншых спосабаў зносін для пераадолення мяжы паміж акцёрамі і гледачамі. У трактаце “Тэатр і яго двойнік” (1938) Арто сцвярджаў, што цывілізацыя ператварыла чалавека ў хворую і падаўляемую істоту. Сапраўдная функцыя тэатра – пазбавіць чалавека ад гэтых уплываў і вызваліць яго інстынктыўную энергію. Ён прапаноўваў пазбавіцца бар’ера сцэны паміж акцёрам і гледачом. Заклікаў ставіць містычныя спектаклі, якія будуць уключаць стогны, лямант, вербальныя закліцці, пульсуючыя светавыя эфекты, непамерныя сцэнічныя. Бутафорныя марыянеткі.

Праект эксперыментальнага тэатра паўплываў на авангардскі тэатр ХХ ст. (п’еса “Ручай” Пітэра Вайса, 1964).

4. Рэкурсіўныя персанажы

Рэкурсія вельмі даўно вядомая і досыць актыўна выкарыстоўваецца ў міфалогіі, мовазнаўстве, літаратуры. І там, дзе яна ўжываецца, яна адразу звяртае на сябе ўвагу – ці то незвычайнасцю структуры твора, ці то незвычайнасцю яго сюжэту, ці то высокім узроўнем абстракцыі ці псіхалагічнага ўздзеяння. Напрыклад, міфы аб Сізіфе або Немійскім жрацы, згодна з якім, каб стаць жрацом багіні Дыяны, прэтэндэнт абавязаны быў уступіць у бой са жрацом, які ахоўваў святы гай, і забіць яго, каб заняць яго месца, якое вызвалілася. Рэкурсіўныя персанажы ў літаратуры і тэатры – гэта “вечныя вобразы”, якія можам аднесці да архетыпных: Гамлет, Дон Жуан, Лір, Арэст, Арфей, Фаўст, Федра, Эдзіп і інш. Яны паўтараюцца ў тэкстах культуры. Сэнсавае значэнне іх інтэрпрэціруецца і папаўняецца ў розныя часы.

Мабыць пешымрэкурсіўным вершам у рускай літаратуры, у якім ралізавана адпаведная сінтаксічная структура можна лічыць «Сон» М. Лермонтова:

*В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.*

*Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины*

И жгло меня – но спал я мертвым сном.

*И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.*

*Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;*

*И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.*

У асноўным сне герой бачыць сябе спячым. І ў гэтым другім сне ён бачыць маладую жанчыну, якой сніцца яго асноўны сон. Рэкурсіўнасць апісаных сноў абмяжоўваецца трохузроўневым укладаннем, што стварае лагічныя складанасці ў суаднесенасці сноў адзін з другім, пераходзе да новай серыі соў у сне і стварае сапраўдны магічны эфект.

Адным з выдатных пісьменнікаў-рамантыкаўу беларускай літаратуры з'яўляецца Ян Баршчэўскі. Вяршыняй творчасці пісьменніка стала кніга "Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях". Яна складаецца з чатырнаццаці апавяданняў міфалагічна-фальклорнага зместу, сюжэты якіх скаладаюць аповеды падарожнікаў у доме шляхціца Завальні падчас доўгіх зімовых вечароў. У апавяданнях выяўляюцца ўніверсальныя і этнічныя культурныя архетыпы. Архетыпныя вобразы Плачкі і Сына Буры сталі сімваламі непакоры прыгнёту, забыцця сваёй Бацькаўшчыны. Плачка – сімвал каланіяльнага становішча Беларусі пад прыгнётам Расійскай імперыі, сімвал самой Беларусі.

У апавяданні "Сын Буры" ствараецца вобраз дзіўнага пілігрыма, які называе сябе Сынам Буры. У час буры гэты чалавек не хаваўся ад дажджу і ветру. Менавіта ён сустракаў Плачку, апранутую ў сукенку вясёлкавых колераў і з кветкамі на галаве. Плачка паказала юнаку далёкі свет, над якім пад аблакамі кружылі арлы. Хлопец вырашыў пабачыць, што дзеецца на свеце, і з таго часу блукае па зямлі. Сын Буры – чалавек, апантаны вечнай прагай творчасці, пошуку ісціны, пазнання, дзеяння. Ён сімвалізуе раскіданых і незгуртаваных сыноў Беларусі, якія гатовы аддаць жыццё за яе

вольную і шчаслівую будучыню. Вобразы Плачкі і Сына Буры арыгінальныя і не сустракаюцца ў іншых славянскіх культурах.

Тэма 13. Архетыпныя вобразы і ў кінамастацтве. Архетыпная структура сюжэта

1. Асновы псіхааналізу кінамастацтва

Пры дапамозе экраннай культуры інтэнсіфікуюцца працэсы, якія фарміруюць масавую свядомасць. Пераўтвараючы і трансфармуючы архетыпныя вобразы, кінематограф нараджае герояў, з дапамогай якіх адбываецца зацвярджэнне значных і эталонных мадэляў паводзінаў у культуры, а індывідуальнае быццё змяшчаецца ў новую сістэму сацыяльных і ідэалагічных каардынат. У XX і XXI стагоддзі менавіта кінематограф становіцца галоўным транслятарам актуальных для грамадства тэм і сюжэтаў, злучаючы ў сабе магчымасці выяўленчага мастацтва, літаратуры і тэатра. Менавіта кіно займае зараз дамінуючае становішча сярод іншых відаў мастацтваў і становіцца, нароўні з іншым, пераважнай формай правядзення вольнага часу, тым самым пашыраецца спектр магчымасцяў маніпуляваць грамадскай самасвядомасцю. У той жа час сучасная экранная культура ўяўляе сабой сукупнасць вобразаў, якія ствараюцца і існуюць шмат у чым па законах пабудовы міфа. Сёння, калі мадэлі паводзінаў і іміджавыя мадэлі, трансляюцца праз рэкламу, тэлебачанне і іншыя СМІ, а таксама пры дапамозе кінематографа, неабходна асэнсаваць і даследаваць тыя архетыпныя «падмуркі», што ляжаць у падставе культурных стратэгий, эксплуатаваных кінаіндустрыяй і СМІ.

З пункту гледжання псіхааналізу кіно стварае велічэзную, перабольшаную карціну свету, якую мы ўспрымаем на зрокавым і гукавым узроўні. Кіно ператвараецца такім чынам у вельмі моцны інструмент псіхалагічнага ўздзеяння. Паміж гледачом і героямі ўсталёўваецца цесная эмацыянальная і псіхалагічная сувязь, ілюзія на экране ўкараняецца ў свядомасць гледача. Несвядомы працэс «ідэнтыфікацыі» быццам ператварае гледачоў у герояў фільма: яны перажываюць тыя ж псіхалагічныя трансфармацыі і катарсіс, што і героі на экране.

Кінематограф пранікае ўглыб несвядомага, прымушае залу па-новаму зірнуць на сябе і навакольны свет. Псіхалагічны падыход да тлумачэння і стварэння персанажаў і сцэнарыяў ў кіно неацэнны у працы рэжысёраў і сцэнарыстаў. Чалавек нават не ўсведамляе, што фільм маніпуліруе ім, звяртаючыся да яго першабытных страхам, дзіцячых кашмараў, несвядомых праблем, душыць жаданні. Разам з тым пад час прагляду фільма мы адчуваем

моцнае ўзбуджэнне, таму што адчуваем псіхалагічную і эмацыйную сувязь з героямі і падзеямі на экране.

Ведаючы, як працуе наш мозг, сцэнарысты і рэжысёры могуць зрабіць сваё мастацтва больш дасканалым і глыбокім, ствараючы больш моцныя і запамінальныя фільмы. Тэорыя псіхааналізу прысвечана самаму важнаму з магчымых аб'ектаў, дасягненню галоўнай, як лічыў Сакрат, задачы любога розуму – «спазнаць сябе». Любая дзейнасць, звязаная ў першую чаргу з творчым пераасэнсаваннем, па вызначэнні суб'ектыўная і не можа лічыцца аб'ектыўнай навукай. Праўдзівы псіхааналіз – гэта не навука. Гэта мастацтва.

З гэтага пункту гледжання праца псіхааналітыка і сцэнарыста – два бакі аднаго медаля. І псіхааналітык, і сцэнарыст імкнуцца зразумець чалавечы характар, яго думкі і душу. Найбольш цікавай для іх уяўляецца асоба і яе развіццё. І той і іншы жывуць у свеце архетыпаў, знакаў і міфалагічных герояў. І псіхааналіз, і складанне сцэнарыя абапіраюцца на несвядомы вопыт чалавека.

Прадстаўнік тэорыі псіхааналізу Крыстафер Воглер, аўтар кнігі «Шлях пісьменніка: Структура міфа для пісьменнікаў» (The Writers Journey: Mythic Structure for Writers, 1998), сказаў: «Напісанне сцэнарыя – гэта не хірургія галаўнога мозгу. Але калі падумаць ... ». І аперацыя на галаўным мозгу, і стварэнне сцэнарыя – складанае і карпатлівае прэпараванне, даследаванне і змяненне асноўных структурных элементаў у мозгу чалавека.

Падыход 3. Фрэйда. Ідэі Зігмунда Фрэйда з цікавасцю ўспрынялі прадстаўнікі іншых прафесій: мастакі, акцёры, пісьменнікі і сцэнарысты. Прымяненне прынцыпаў псіхааналізу па Фрэйду сцэнарыстамі да персанажаў і сюжэтаў сцэнарыя: комплексы – галоўны складнік драмы і канфлікту, паколькі ён звязаны з любоўю і сэксам, нянавісцю і агрэсіяй, тварэннем і разбурэннем, жыццём і смерцю. Фрэйд лічыў, што неўратычны канфлікт – гэта ўнутраны псіхалагічны канфлікт паміж нашымі жаданнямі і жорсткімі абмежаваннямі, якія на нас накладвае цывілізаванае грамадства. Важна навучыцца выяўляць ўнутраны канфлікт праз знешнія канфлікты паміж персанажамі, якія прасцей паказаць на экране.

Механізмы абароны Эга апісаны дачкой З. Фрэйда Ганнай. Яны дапамагаюць людзям спраўляцца з неўратычнымі канфліктамі. У гэтым сэнсе ўяўляюць сабой неад'емную частку неўратычных паводзін, здольных надаць нашаму герою глыбіню і неадназначнасць.

«Праца са снамі»: падыход Фрэйда да тлумачэння сноў. Можна правесці паралель паміж фільмам і сном і выкарыстоўваць сімвалізм і вобразы сну пры напісанні сцэнарыя.

Аналіз Эрыксана. У тэорыі развіцця Эрыка Эрыксана на першы план выходзіць «нарматыўны канфлікт», супярэчнасці паміж імкненнем індывіда быць самім сабой і ціскам навакольнага асяроддзя. Ён вылучае восем стадый развіцця ідэнтычнасці («крызісы ідэнтычнасці» Эрыксана). Прапанаваная Эрыксанам мадэль развіцця асобы можа выкарыстоўвацца пры структурыраванні вобраза героя, для мадэлявання вобраза героя ў кінематографе.

Аналіз Юнга. Вучэнне Карла Юнга аб архетыпах і калектыўным несвядомым стала, верагодна, нават больш уплывовым сярод прадстаўнікоў творчых прафесій, чым тэорыя Фрэйда. Архетыпы ўвасабляюцца ў міфалагічных героях і сюжэтах, агульных для ўсіх цывілізацый і этапаў развіцця чалавецтва, і выражаюць усеагульныя чалавечыя патрэбы, такія як патрэба ў бацькоўскім клопаце, у любові і самавыяўленні, імкненне да душэўнай раўнавагі і размова з іншымі людзьмі, а таксама патрэба ў экзістэнцыяльным адраджэнні.

Такім чынам, на працягу многіх тысяч гадоў архетыпы знаходзілі адлюстраванне ў міфах, рэлігіі, легендах, у розных відах мастацтва. Сёння яны прадстаўлены па большай частцы ў кіно. Архетыпы могуць выкарыстоўвацца для стварэння псіхалагічна блізкіх глядачу герояў і сюжэтаў. Важна, каб асабістая гісторыя героя стала часткай калектыўных гісторый і сюжэтаў, блізкіх і знаёмых кожнаму на глыбінным несвядомым узроўні.

Асноўным архетыпам у кіно з'яўляецца *падарожжа героя*. У кнізе «тысячааблічны герой» (A Hero with a Thousand Faces) Джозэф Кэмпбэл выкарыстаў тэорыю псіхааналізу для выяўлення тыповай структуры міфа. Ужыўшы тэорыю псіхааналізу да добра вывучанай ім першабытнай, класічнай і сусветнай міфалогіі, Кэмпбэл вылучыў некалькі «стадый» падарожжа міфалагічнага героя. Шмат у чым дзякуючы поспеху «Зорных войнаў» Джорджа Лукаса, натхнёнага тэорыямі Кэмпбэла, мадэль «падарожжа героя» стала шырока выкарыстоўвацца сцэнарыстамі і рэжысёрамі ва ўсім свеце. Такія кнігі, як «Шлях пісьменніка» Крыстафера Воглера і «Міф і кіно» Сцюарта Войцілы (1999 г.), спрыялі росту папулярнасці тэорыі Кэмпбэла, у тым ліку сярод новага пакалення пісьменнікаў і рэжысёраў. Кожная стадыя падарожжа героя значная, а таксама архетыпы, якія павінен сустрэць і інтэграваць герой, каб гісторыя атрымала лагічнае завяршэнне.

Падарожжа герані. Мадэль падарожжа героя грунтуецца ў першую чаргу на класічнай міфалогіі і традыцыйных легендах і паданнях заходніх культур. Гэтая мадэль стваралася супольнасцямі, дамінуючую ролю ў якіх

адыгрываў мужчына, менавіта таму яна прыстасавана ў першую чаргу да «мужчынскага» гераічнага міфа. На прыкладзе фільма «Эрын Браковіч» (2000) гэтая мадэль прааналізавана М. Мердокам ў кнізе «Падарожжа гераіні» (Heroine's Journey, 1990). Даследчык адаптуе стадыі Кэмпбэла да патрэбаў сучасных гераінь – жанчын, якім давлялася сутыкнуцца з праблемамі незалежнасці, роўнасці, самавызначэння. Падарожжа героя вядзе часцей яго да перамогі, дасягненняў і заваёвы, а падарожжа гераіні – гэта пошук гармоніі і раўнавагі. Гераіня імкнецца знайсці баланс паміж традыцыйнымі каштоўнасцямі, такімі як нараджэнне і выхаванне дзяцей, каханне, сям'я, і сучаснымі памкненнямі, такімі як поспех у традыцыйна мужчынскай сферы асабістых дасягненняў і суперніцтва. Это першая спроба прааналізаваць «вандраванне гераіні» з пункту гледжання працы сцэнарыста або рэжысёра.

Падыход Адлера. Адлер разглядае комплекс *непаўнавартасці* з пункту гледжання матывацыі паводзін героя, што асабліва актуальна для фільмаў, героем якіх з'яўляецца дзіця. У фільмах часта раскрываецца «формула героя-дзіцяці», у прыватнасці, спецыфічная матывацыя, мэты, канфлікты, перашкоды, якія дзіцяці даводзіцца пераадоўваць (у першую чаргу на прыкладах мультфільмаў кінастудыі Disney). Адна з самых распаўсюджаных тэм у кінематографе – тэма суперніцтва, бо яно заўсёды ўтрымлівае нейкі псіхалагічны канфлікт. Адлер прадставіў мадэль суперніцтва паміж братамі або сёстрамі як аснову для пабудовы суперніцтва паміж любымі героямі ў фільме. Тэорыя Адлера пра «стылі жыцця» можа выкарыстоўвацца як мадэль пры структураванні вобразаў персанажаў і псіхалагічнага канфлікту паміж імі.

Экзістэнцыяльны аналіз. Рэвалюцыйным тэорыям Рола Мэя атрымалася аб'яднаць канцэпцыі экзістэнцыяльнай філасофіі з прынцыпамі і практыкай псіхааналізу. Ён даследаваў самы востры з усіх неўратычных канфліктаў – экзістэнцыяльную трывогу, якую выклікае няздольнасць адказаць на галоўныя пытанні нашага жыцця: «Хто я?», «Чаму я існую?», «Якая мая мэта?» і «У чым сэнс жыцця?». На аснове тэорыі экзістэнцыяльнага канфлікту і стадыі самасвядомасці Рола Мэя выбудоваецца паўнавартасная мадэль матывацыі і асобы героя, якую можна выкарыстоўваць у працы над сцэнарыем. Рола Мэй ахрысціў XX стагоддзе «стагодзем нарцысцызму», маючы на ўвазе нарцыскія рысы, уласцівыя сучасным амерыканскім героям, і страту традыцыйных каштоўнасцяў у амерыканскай культуры. Сучасныя нарцыскія архетыпы ствараюцца цяперашнімі творцамі міфаў, сцэнарыстамі і рэжысёрамі Галівуда.

2. Тыпы архетыпных комплексаў у кіно

Эдзіпаў комплекс. Ён займае цэнтральнае месца ў тэорыі псіхааналізу Фрэйда. Гэтая парадыгма ляжыць у аснове многіх важных канцэпцый Фрэйда, такіх як структурная мадэль псіхікі, тэорыя выцяснення, боязь кастрацыі. Тэма эдзіпава комплексу вельмі часта выкарыстоўваецца ў кінематографе, паколькі яна закранае два ключавых моманты развіцця асобы: інтэграцыю маральнай мудрасці і фарміраванне паўнаважных рамантычных адносін. У працы над сцэнарыем магчымы самыя розныя варыяцыі ў развіцці сюжэту або характараў персанажаў, але галоўныя пытанні звязаны менавіта з гэтымі двума элементамі. Што б ні адбывалася на экране, галоўны герой заўсёды альбо імкнецца дамагчыся нейкай маральнай перамогі, альбо змагаецца за сэрца каханага чалавека. Часта сюжэт фільма ўключае і тое, і другое. Таму разуменне сутнасці эдзіпава комплексу неабходна для пісьменніка, якога цікавяць гэтыя два фундаментальныя пытанні развіцця асобы героя.

Комплексы можна тлумачыць літаральна або ў пераносным сэнсе. Паводле тэорыі псіхасэксуальнага развіцця сын адчувае сэксуальнае цягу да маці. У сваіх працах аб дзіцячай сэксуальнасці Фрэйд адкрыта заявіў, што маленькія дзеці перажываюць такія ж сэксуальныя жаданні, як і дарослыя. На яго думку, кармленне грудзмі, абдымкі, купанне, пацалункі і ўсе іншыя моманты блізкасці маці і немаўляці па сутнасці звязаныя з атрыманнем сэксуальнага задавальнення. Менш кажам інтэрпрэтацыя эдзіпава комплексу аб імкненні хлопчыка заваяваць любоў і прыхільнасць маці, а не пра яго сэксуальную цягу да яе. Шматбаковае разуменне вучэння Фрэйда дазваляе ўбачыць у дачыненні сына да маці недахоп любові і цяпла, якая можа мець і сэксуальную падаплёку. Пазней, калі хлопчык вырастае, аб'ектам яго любові і сэксуальных жаданняў становіцца іншая жанчына. З гэтага пункту гледжання эдзіпаў комплекс адыгрывае вырашальную ролю для ўзнікнення рамантычных адносін.

Комплекс электры. Тэорыю Фрэйда часта крытыкуюць за яе «андрацэнтрызм» (факусіраванне выключна на мужчынскім пункце гледжання). Сам Фрэйд не лічыў патрэбным апраўдваць свой звычай трактаваць мужчынскія псіхалагічныя праблемы як універсальныя. Але нягледзячы на тое, што клінічнымі пацыентамі Фрэйда былі па большай частцы жанчыны, ён сам прызнаваўся: «Нават пасля 30 гадоў даследаванняў ... я так і не змог адказаць на вялікае пытанне, якое так і застаецца без адказу: "Чаго хоча жанчына?"». Комплексы – адзін з прыкладаў ацэнтрызму Фрэйда. Тым не менш прыхільнікі вучэння Фрэйда дапоўнілі яго «комплексам электры», жаночай версіяй эдзіпава комплексу, які

прадугледжвае, што дачка ў дзіцячым узросце пачынае адчуваць сэксуальную цягу да бацькі.

Эрас і Танатос. Цяга сына да маці – толькі адзін бок эдзіпава комплексу. Рана ці позна хлопчык разумее, што вымушаны сапернічаць за любоў і ўвагу маці са сваім бацькам і што той значна мацней, чым ён сам. Гэта саперніцтва выліваецца ў пачуццё агрэсіі і варожасці ў адносінах да бацькі. Падобна Эдыпу, які забіў свайго бацьку Брэху і жаніўся на маці Іакасце, сын жадае знішчыць свайго саперніка за каханне маці, каб яму ні з кім не даводзілася дзяліць яе. Фрэйд лічыў, што супярэчлівыя пачуцці, якія дзіця адчувае да бацькоў (любоў да маці і агрэсія да бацькі), з'яўляюцца адлюстраваннем двух асноўных чалавечых інстыктаў – Эраса і Танатоса. Эрас і Танатас – таксама міфалагічныя персанажы. Эрас, сын Афродыты, быў богам кахання і сэксуальнай цягі (адсюль слова «эратычны»). Танатас, сын грэцкай багіні ночы Нікс, з'яўляўся увасабленнем смерці. У тэорыі Фрэйда Эрас ўвасабляе інстыкты, звязаныя са стварэннем і працягам жыцця (любоўю і сэксам), а Танатас – імкненне да смерці (нянавісць і агрэсію). Паняцці Эраса і Танатоса могуць прапанаваць сцэнарысту цудоўныя інструменты, якія нададуць драматызм любому сцэнарыю. Калі прыбавіць да класічных тэмаў унутраны канфлікт, рэўнасць і суперніцтва, каханне, нянавісць, сэкс і гвалт – атрымаецца ўсе складнікі захапляльнага сюжэту.

Неўратычны канфлікт выступае ў кіно як перашкода на шляху да любові. Працуючы над сцэнарыем, неабходна памятаць, што ў аснове эдзіпава комплексу ляжыць неўратычны канфлікт. Падрастаючы, дзіця разумее, што яго сэксуальная цяга да маці сацыяльна непрыманная з-за табу інцэста. Хлопчык імкнецца падавіць сваё жаданне, што прыводзіць да ўнутранага канфлікту. У кіно гэты ўнутраны неўратычны канфлікт звычайна прадстаўлены знешнімі перашкодамі, якія стаяць паміж персанажам і прадметам яго кахання. Амаль у кожным сцэнарыі прысутнічае любоўная лінія. У стужках пра каханне яна дамінуе, але і ў фільмах іншага жанру адсутнасць рамантычнай гісторыі можа выклікаць у гледача расчараванне. Такому кіно не хапае душэўнасці. Паколькі адносіны з бацькамі – гэта першыя адносіны кахання ў жыцці чалавека, эдзіпаў комплекс падспудна прысутнічае ў любых рамантычных адносінах. Яго паспяховасць дазваляе сфарміраваць важныя якасці для любоўных адносін у дарослым жыцці чалавека. Разуменне пытанняў, звязаных з эдзіповым комплексам, -- ключ да напісання гісторый, якія не пакінуць гледачоў абьякавымі.

Эдзіпава суперніцтва. Падобна таму як сыну даводзіцца супернічаць з бацькам за любоў маці, героі фільмаў змагаюцца за аб'ект сваёй любові з супернікамі. Суперніцтва ў кіно даволі рэдка прамалінейна адлюстроўвае тэму эдзіпавага комплексу. Азначаная тэма ў кіно не абмяжоўваецца любоўнай лініяй. Героям часта даводзіцца супрацьстаяць камусьці ў дасягненні самых розных мэтай. Распаўсюджана ў кіно дваіное суперніцтва – прыём, які дазваляе ўзмацніць напружанне ў адносінах паміж героем і супернікам. У рэшце рэшт герою дастаецца падвойная перамога: ён атрымлівае і кубак, і сэрца каханай.

Забаронены плод. Часам сцэнарысты літаральна выкарыстоўваюць трактоўку эдзіпавага комплексу, распавядаючы пра сэксуальную цягу сына да маці. У фільме «Разняволенне» (Spanking the Monkey, 1994) маці спакушае ўласнага сына. У «Лавеласе» (Tadpole, 2002) старшакласнік адчувае сэксуальную цягу да сваёй мачахі. Часта вобраз маці выцясняецца адносінамі, не звязанымі з ёй канкрэтна. У «Выпускніку» Бэна спакушае блізкая сяброўка яго маці, місіс Робінсан; «Гаральд і Мод» (Harold and Maude, 1971) распавядае пра любоўныя адносіны паміж Гаральдам (Бад Корт) і Мод (Рут Гордан), якая старэйшая за яго на 60 гадоў. Ва ўсіх гэтых прыкладах героі твараюць ўражанне эмацыйна залежных, несамастойных асоб. Гэта проста маленькія хлопчыкі, якія апынуліся ў цэле дарослых мужчын. Ім патрэбна і маці, якая б паклапацілася пра іх эмацыйныя патрэбы, і палюбоўніца, якая б задавальняла іх сэксуальныя жаданні. Аб'ядноўвае ўсе гэтыя гісторыі тэма забароненага плода. Адчуваць сэксуальную цягу да бацькі – табу. Сапраўды гэтак жа грамадства лічыць непрымальным інтымную сувязь паміж юнакамі і жанчынай, якая нашмат яго старэйшая. Забаронены плод – неад'емны элемент большасці любоўных сюжэтаў. «Рамэа і Джульета» Шэкспіра, самая вядомая з калі-небудзь напісаных гісторый кахання, распавядае пра двух закаханых падлеткаў, шлюб паміж якімі немагчымы з-за варожасці іх сем'яў, Мантэкі і Капулецці. Калі ў любоўнай лініі сюжэту ў кіно прысутнічае элемент забароненага пачуцця, не забывайце, што такія гісторыі часцей за ўсё маюць трагічны канец. Рамэа і Джульета забіваюць сябе. Эдзіп, усвядоміўшы, што ажаніўся на ўласнай маці, выколвае сабе вочы, Іокаста канчае жыццё самагубствам. Героі «Выпускніка» пачынаюць ненавідзець адзін аднаго. Пры ўсёй папулярнасці лозунгу «Каханне перамагае ўсё» звычайна ён актуальны ў сюжэтах, дзе каханкам даводзіцца пераадоўваць знешнія перашкоды. Тэма забароненага плода амаль заўсёды мае на ўвазе трагічны канец, таму што ўнутраны канфлікт народжаны табуіраванасцю адносін. Дазвол такога

ўнутранага канфлікту патрабуе альбо спынення адносін, або змянення іх характару.

Здрада. Часцей за ўсё тэма забароненага плода знаходзіць выжэнне ў сюжэтах са здрадай. Канфлікт становіцца яшчэ вастрэйшым, калі прадмет любові звязаны шлюбнай сувяззю з блізкім сябрам. Тэмы шлюбнай нявернасці і эдзіпавага комплексу вельмі блізкія, паколькі закранаюць адны і тыя ж базавыя эмоцыі. Аб'ект жадання персанажа табуіраваны грамадскай мараллю. У дадатак герой уцягнуты ў спаборніцтва з каханым жонкі, падобнае суперніцтва сына з бацькам. Знайсці прымальны дазвол такому канфлікту даволі праблематычна: з аднаго боку, гледачы звычайна сімпатызуюць герою, які паддаўся спакусе і паспрабаваў забаронены плод, з другога – большасць з іх прызнаюць святасць шлюбу. Але можна паспрабаваць зрабіць так, што і авечкі застануцца цэлыя, і ваўкі будуць сыты: вашаму герою ўдасца і заваяваць дзяўчыну, і пазбегнуць пакарання. Для гэтага трэба, каб супернік героя апынуўся нявартым яе кахання. У «Тытаніку» (Titanic, 1997) сімпатыі гледача на баку Джэка (Леанарда Ды Капрыя), калі ён дамагаецца кахання Роўз (Кейт Уінслет), таму што яе жаніх (Білі Зейн) – подлы і бяздушны сноб. Часта ператвараюць у кіно суперніка ў «дрэннага хлопца». Усеё заканчваецца шчаслівым канцом.

Здрада і забойства ствараюць захапляльны сюжэт, але адсутнасць пакарання стварае адчуванне незавершанасці. Сцэнарысту неабходна разумець, што асноўныя тэмы, звязаныя з эдзіпавым комплексам (каханне, нянавіць, сэкс, нянавіць), не маюць патрэбы ні ў якіх тлумачэннях і апраўданнях: яны відавочныя самі па сабе, зразумелыя і блізкія кожнаму. А вось больш тонкія тэмы пакарання і адплаты неабходна прапрацоўваць больш старанна. Спрактыкаваны глядач інтуітыўна разумее структуру трагедыі і адчувае сябе падманутым, калі фінал фільма нелагічны.

3. Тыпы сучасных архетыпных персанажаў у кіно

СОВРЕМЕННЫЕ АРХЕТИПЫ

| Архетипы | Приемы построения сюжета или создания персонажа | Примеры |
|----------------------------|---|---|
| Американский герой | Независимый индивидуалист | Скарлетт О'Хара в «Унесенных ветром» |
| Герой-ковбой | Одинокий рыцарь, следующий кодексу чести | Шейн в одноименном фильме Итан в «Искателях» |
| Одинокий рыцарь | Герой, в одиночку борющийся со злом и коррупцией | Маршал Кейн в фильме «Ровно в полдень» Терри Малой в фильме «В порту» |
| Полицейский-бунтарь | Нарушает правила, чтобы исполнить свой долг | Сержант Риггз в «Смертельном оружии» Инспектор Каллахэн в «Грязном Гарри» |
| Гангстер | Антигерой из большого города | Тони из фильма «Лицо со шрамом» |
| Частный детектив | На две трети полицейский-бунтарь, на одну треть гангстер | Хамфри Богарт в «Мальтийском соколе» и «Глубоком сне» |
| Противоречивый полицейский | Хороший полицейский, отказывающийся брать взятки, но не доносящий на своих продажных коллег | Серпико в одноименном фильме Шериф Хефлин в «Полицейских» Дэниел Чьелло в «Принце в городе» |
| Безумный ученый/творец | Одинокий гений, играющий роль Бога и создающий опасное творение | Франкенштейн в одноименном фильме Доктор Джекил в мистер Хайд в одноименном фильме |
| Монстры/создания | Существа, созданные и эксплуатируемые безответственным творцом | Рабочие в «Метрополисе» Мутанты в «Острове потерянных душ» |

III. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

3.1 Тэматыка семінарскіх заняткаў

Тэма 1. Старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры

Тэма 2. Псіхааналітычная канцэпцыя сімвала

Тэма 3. Тэорыя К.Г. Юнга пра калектыўнае несвядомае

Тэма 4. Архетыпічныя вобразы і структуры ў міфалогіі і казках

Тэма 5. Архетыпныя вобразы і структуры ў літаратурным творы і выяўленчым мастацтве

Тэма 6. Архетыпныя вобразы ў тэатральным мастацтве і драматычным творы

Тэма 7. Архетыпныя вобразы ў кінамастацтве

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

IV. КАНТРОЛЬ ВЕДАЎ

4.1 Заданні для кантралюемай самастойнай работы са студэнтамі

1. Прыкладная тэматыка рэфератаў

- Зараджэнне тэорыі архетыпа.
- Развіццё тэорыі архетыпа ў XX ст.
- Віды архетыпаў.
- Архетып і сімвал.
- Архетып і архетыпічны вобраз
- Міфалагічныя архетыпы
- Фальклорныя архетыпы
- Біблейскія архетыпы
- Асноўныя архетыпы ў рамантызме
- Архетыпы асобы ў рэалізме
- Архетып «радзіма» ў рускай і беларускай літаратуры
- Архетыпы «анимус» / «аніма»
- Варыяцый архетыпа ваяра ў рускім і беларускім фальклоры і літаратуры
- Развіццё архетыпа маці ў беларускім фальклоры і літаратуры
- 15. Архетып творцы: варыянты і інтэрпрэтацыі.

2. Зрабіць псіхааналітычны аналіз казкі або літаратурнага твора (на выбар).

Прыкладны пералік тэкстаў для аналізу:

- Гомер "Одиссея" (індывидуацыя)
- Еврипид "Вакханки" (Самосьць в образе Диониса)
- Данте Алигьери "Божественная Комедия" (індывидуацыя, Тень, Аніма)
- Э. Т. А. Гофман "Эликсыры Сатаны" (індывидуацыя, Тень, Аніма)
- "Крошка Цахес" (Тень, індывидуацыя, Самосьць)
- "Золотой горшок" (індывидуацыя, Аніма)
- "Повелитель блох" (індывидуацыя, Самосьць)
- "Песочный Человек" (негатывная Самосьць, негатывная Аніма)
- "Щелкунчик" (становление Анимуса)
- В. Гюго "Собор Парижской Богоматери" (если Клода рассматривать как протагониста, то Тенью будут Квазимодо и Феб, Анимой - Эсмеральда)
- М. Волошин "Таиах" (Аніма)
- "Облики" (Аніма)

- венок сонетов "В мирах любви - неверные кометы..."
- (индивидуация)
- Р. Толкиен "Властелин Колец"(индивидуация)
 - У. ле Гуин "Волшебник Земноморья" (становление Анимуса женщины)
 - Г. Майринк "Голем" (индивидуация, Тень, Анима)
 - "Белый Доминиканец" (индивидуация, Анима)
 - "Ангел Западного окна" (индивидуация)
 - Г. Гессе - все им написанное - об индивидуации и ее трудностях
 - Р. М. Рильке "Часослов" (Самость)
 - С. Кинг "Оно" (индивидуация, Тень)
 - "Кладбище домашних животных" (о деструктивной Самости или о Тени, стоит подискутировать)
 - Цикл "Темная Башня" (индивидуация), интересно в "Извлечении троих" воссоединение Одетты Холмс с ее Тенью - Деттой Уокер
 - Т. Харрис "Молчание ягнят" (в большей степени о схватке с Тенью)
 - ""Ганнибал" (Теневой Анимус)
 - "Красный дракон" (инфляция)
 -

4.2 Пералік пытанняў па тэмах семінарскіх заняткаў

Тэма 1. Старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры

1. Сімвалы культурнай прасторы каляндарна-земляробчага тыпу культуры.
2. Мадэфікацыі культурнага героя ў беларускай культуры.
3. Архетыпныя вобразы Сусветнага дрэва, Зямлі-маці.
4. Сімвалізм вады і водных аб'ектаў.
5. Салярны сімвалізм.
6. Сімвал у традыцыйнай культуры (сімволіка адзення, дома, храма, сакральных прадметаў).
7. Семантыка беларускага арнаменту.

Тэма 2. Псіхааналітычная канцэпцыя сімвала

1. Сімвалізацыя паводле З. Фрэйда.
2. Сімвалы ўмоўныя, выпадковыя, універсальныя (ідэі Э. Фрома).
3. Сімвалічнае ў тэорыі Ж. Лакана.
4. "Вобраз" у мікрапсіхааналізе С. Фанці.
5. Школа М. Кляйн: уяўленні пра прыроджаныя псіхічныя структуры (бессвядомыя фантазіі, прыроджаныя перадканцэпцыі).

Тэма 3. Тэорыя К.Г. Юнга пра калектыўнае несвядомае

- 1.Калектыўнае несвядомае як духоўная спадчына эвалюцыі чалавецтва.
- 2.Розныя трактоўкі архетыпа.
- 3.Архетыпны вобраз (сімвал) – адзіна дасягальнае для свядомасці праяўленне архетыпа.
- 4.Дамінантныя архетыпы: аніма, анімус, цень, персана, маці, мудры старац, самасць. Іх увасабленне ў культурных артэфактах.
- 5.Працэс індывідуацыі (самаразвіцця і самаздзяйснення) асобы ў канцэпцыі К. Юнга.

Тэма 4. Архетыпныя вобразы і структуры ў міфалогіі і казках

- 1.Структура агульначалавечага монаміфа па Г. Слокверту.
- 2.Трохчасткавая схема міфа па Дж. Кэмпбэлу.
- 3.Структурна-тыпалагічны аналіз міфа (К. Леві-Строс).
- 4.Комплексы архетыпных сімвалаў (базавыя ператанальныя матрыцы) у канцэпцыі С. Грофа.
- 5.Сімвалы і міфы як базавыя патэрны чалавечага існавання (ідэі М. Эліядэ і інш.).
- 6.Міф як спосаб канструявання свету і сутнасці чалавека (ідэі Я. Мясцінскага).
- 7.Міф, рытуал, абрад: структурнае падабенства.
- 8.Юнгіянскі аналіз казкі (М.-Л. фон Франц, Х. Дзікман).
- 9.Структурна-тыпалагічны аналіз казкі (У.Я. Проп).
- 10.Функцыянальны аналіз казкі (А.Ж. Грэймас).
- 11.Архетыпны аналіз казкі на выбар.

Тэма 5. Архетыпныя вобразы і структуры ў літаратурным творы і выяўленчым мастацтве

- 1.Архетыпныя структуры ў старажытных і сучасных літаратурных творах.
- 2.Біблія як “граматыка літаратурных архетыпаў”.
- 3.Методыка рэканструкцыі архетыпных значэнняў, матываў і сімвалаў Ю. Даманскага.
- 4.Выяўленне архетыпаў у беларускай мастацкай літаратуры (аналіз твораў).
- 5.Трансфармацыя антычнай традыцыі і яе адлюстраванне ў сімвалічных вобразах еўрапейскага выяўленчага мастацтва.
- 6.Сімвал і алегорыя ў гісторыі беларускага мастацтва.

Тэма 6. Архетыпныя вобразы ў тэатральным мастацтве і драматычным творы

1. Уяўленні пра структуру драматычнага твора ад антычнасці і да нашых дзён (Арыстоцель, Элій Донат, Г. Фрайтаг і інш.).

2. Рэкурсіўныя персанажы (Гамлет, Дон-Жуан, Лір, Арэст, Арфей, Фауст, Федра, Эдып і інш.).

3. Архетыпічная кампазіцыйная структура драматычнага твора і яго катарсічнае ўздзеянне.

4. Шлях да метафарычнага праз архетыпныя пласты: тэатр А. Арто.

Тэма 7. Архетыпныя вобразы ў кінамастацтве

1. Архетыпны аналіз фільма (Т. Гібсан, К. Карчэўская, Д. Яцына і інш.).

2. Тыпы архетыпных персанажаў.

3. Аналіз кінематаграфічнага сюжэта (А. Міта).

4. Архетыпныя вобразы ў беларускім кінамастацтве.

4.3 Пытанні да экзамену

1. Культура як знакавая сістэма. Семіятычны падыход да даследавання культуры.

2. Суадносіны паняццяў «архетып», «архетыпны вобраз» і «сімвал».

3. Адрозненне сімвала і знака. Класіфікацыя Ч. Пірса: знакі іканічныя, індэксальныя, канвенцыянальныя.

4. Метафара, асацыяцыя і бінарызм як асновы міфалагічнага мыслення.

5. Калектыўнае несвядомае – архетып – сімвал, міф: карэляцыя і функцыянаванне.

6. Старажытныя архетыпы культуры. Сімвалізацыя ідэй жыцця і смерці, нараджэння і адраджэння, бажання.

7. Архетыпны вобраз Сусветнага дрэва.

8. Архетыпны вобраз Зямлі-маці.

9. Сімвалізм вады.

10. Салярны сімвалізм.

11. Сімвал у традыцыйнай культуры.

12. Псіхааналітычная трактоўка сімвала (З. Фрэйд, Э. Фром, Ж. Лакан і інш.).

13. Архетыпная тэорыя К. Г. Юнга. Калектыўнае несвядомае. Дамінантныя архетыпы. Працэс індывідуальнасці.

14. Архетыпалогія юнгіянцаў Д. Кэмпбэл, М.-Л. фон Франц, Х. Дзікман і інш.).

15. Школа міфалагічнай крытыкі (Н. Фрай, М. Бодкін, Г. Слокховер і інш.).

16. Комплексы архетыпных вобразаў (базавыя перынатальныя матрыцы) у канцэпцыі С. Грофа.

17. Архетыпы анімы і анімуса, іх увасабленне ў культурных артэфактах.

18. Архетыпы персоны і ценю. Адлюстраванне каштоўнасцей культуры ў семантыцы дадзеных архетыпаў.

19. Архетып героя як цэнтральны архетып монаміфа.

20. Сімвалы самасці (цэласнасці): мандала, сонца, тэтрада і інш.

21. Паняцце наратыва, яго архетыпная структура.

22. Архетыпная структура міфа. Монаміф.

23. Архетыпныя вобразы і структура казкі.

24. Архетыпныя вобразы ў літаратурных творах.

25. Архетыпныя вобразы ў тэатральным творы.

26. Архетыпная структура драматычнага твора.

27. Падыходы да аналізу архетыпнай структуры драматычнага твора (Арыстоцель, Э. Донат, Г. Фрэйтаг, А. Міта).

28. Архетыпная структура кінематаграфічнага твора.

29. Архетыпныя вобразы ў выяўленчым мастацтве.

30. Архетыпная матрыца (міфа, рытуалу, абраду, казкі, фільма і г.д.).

V. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ

5.1 Вучэбная праграма

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

ЗАЦВЯРДЖАЮ

Рэктар БДУКМ

_____ Ю. П. Бондар

« _____ » _____ 2014 г.

Рэгістрацыйны № ВД- ____/баз.

ЭКЗИСТЭНЦЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРАЛОГІЯ.

Раздзел 5. АРХЕТЫПЫ КУЛЬТУРЫ

Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі

на вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці

1-21 04 01 Культуралогія (на напрамках),

напрамку спецыяльнасці 1-21 04 01-01

Культуралогія (фундаментальная),

спецыялізацыі 1-21 04 01-01 01

Тэорыя і гісторыя культуры

Мінск
БДУКМ

СКЛАДАЛЬНІКІ:

А. І. Смолік, загадчык кафедры культуралогіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», доктар культуралогіі, прафесар;

Т. Ф. Сухоцкая, дацэнт кафедры культуралогіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат культуралогіі, дацэнт.

РЭЦЭНЗЕНТЫ:

А. І. Сцепанцоў, загадчык кафедры менеджменту сацыякультурнай дзейнасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат культуралогіі, дацэнт;

Н. Л. Баліч, старшы навуковы супрацоўнік дзяржаўнай навуковай установы «Інстытут сацыялогіі НАН Беларусі», кандыдат сацыялагічных навук.

РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:

кафедрай культуралогіі ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 5 ад 23.01.2013 г.);

прэзідыумам навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 5 ад 20.06.2013 г.)

Адказы за рэдакцыю: А. А. Ляўкевіч

Адказы за выпуск: А. І. Смолік

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Гісторыя культурнага досведу адкладаецца ў свядомасці людзей агульнаэтнічнай памяццю – архетыпамі, якія выступаюць у якасці фарміруючых канстантных мадэлей духоўнага жыцця.

Архетыпныя асновы культуры займаюць важнае месца ў сучасным гуманітарным дыскурсе, бо сімвалічнае (архетыпнае) мысленне з’яўляецца базісам культуры. Будучаму культуралагу-даследчыку вельмі важна навучыцца выяўляць і інтэрпрэтаваць сімвалы, архетыпныя вобразы ў тэкстах культуры, раскрываць іх сакральны і аксіялагічны аспекты. Тэорыя архетыпа і практычныя навыкі яго інтэрпрэтацыі, уменне вызначаць архетыпную структуру ў міфацэнтрычным тэксце з’яўляюцца важнымі элементамі сістэмы кампетэнцыі студэнтаў-культуралагаў.

Змест раздзела «Архетыпы культуры» вучэбнай дысцыпліны «Экзістэнцыяльная культуралогія» ўзаемазвязаны і дапаўняецца такімі дысцыплінамі, як «Тэорыя і гісторыя культуры», «Герменеўтыка», «Семіётыка», «Фенаменалогія», «Асоба і культура».

Мэта вучэбнай дысцыпліны – падрыхтоўка студэнтаў у галіне архетыпалогіі як герменеўтычнай асновы даследавання тэксту культуры, засваенне герменеўтычнай працэдуры і атрыманне практычных навыкаў інтэрпрэтацыі тэкстаў культуры.

Задачы дысцыпліны:

- засваенне паняццяў і тэрміналогіі дысцыпліны, якая вывучаецца;
- знаёмства з разнастайнымі псіхааналітычнымі трактоўкамі паняцця «архетып»;
- фарміраванне у студэнтаў уяўлення аб архетыпным базісе культуры;
- знаёмства студэнтаў з асновамі архетыпалогіі і псіхааналітычнай герменеўтыкі;
- фарміраванне ў студэнтаў ведаў і навыкаў самастойнага даследавання архетыпаў у тэкстах культуры.

У выніку вывучэння дадзенай дысцыпліны студэнты павінны *ведаць*:

- змест і сутнасць навуковых падыходаў да тлумачэння індывідуальнага і калектыўнага несвядомага;
 - асноўныя псіхааналітычныя канцэпцыі, якія ўзніклі ў беларускай і замежнай гуманітарыстыцы;
 - старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры і іх актуалізацыю, рэінтэрпрэтацыю ў сучаснай культуры;
 - катэгарыяльны апарат архетыпалогіі;
 - тэксты асноўных прац прадстаўнікоў псіхааналітычнай тэорыі;
- умець характарызаваць*:

– архетыпы як складальнікі калектыўнага несвядомага і ўяўленні пра першавобразы;

– знешнія і ўнутраныя фактары станаўлення і развіцця архетыпнай айчыннай і замежнай думкі;

– асноўныя падыходы да даследавання знака, сімвала, архетыпа;
умець аналізаваць:

– архетыпныя структуры міфацэнтрычнага тэксту і вербальна-візуальнага тэксту культуры;

– архетыпныя вобразы і структуры ў творах розных відаў мастацтва.

Да эфектыўных педагагічных методаў і тэхналогій, якія садзейнічаюць далучэнню студэнтаў да пошуку і выкарыстання ведаў, спрыяюць набыццю вопыту самастойнага вырашэння задач, адносяцца:

– тэхналогіі праблемна-модульнага навучання;

– тэхналогіі вучэбна-даследчай дзейнасці;

– праектныя тэхналогіі;

– камунікатыўныя тэхналогіі (дыскусіі, прэс-канферэнцыі, вучэбныя дэбаты і іншыя формы і метады);

– метады аналізу канкрэтных сітуацый;

– гульнявыя тэхналогіі, у межах якіх студэнты ўдзельнічаюць у дзелавых, ролевых, імітацыйных гульнях, і інш.

Для кіравання вучэбным працэсам і арганізацыі кантрольна-ацэначнай дзейнасці выкладчыкам рэкамендуецца выкарыстоўваць рэйтынжавыя, крэдытна-модульныя сістэмы ацэнкі вучэбнай і даследчай дзейнасці студэнтаў, варыяцыйныя мадэлі кіруемай самастойнай работы, вучэбна-метадычныя комплексы.

У адпаведнасці з вучэбным планам на вывучэнне раздзела «Архетыпы культуры» вучэбнай дысцыпліны «Экзістэнцыяльная культуралогія» прадугледжана 106 гадзін, з іх 46 гадзін аўдыторных заняткаў (лекцыі – 26, семінары – 20). Рэкамендаваная форма кантролю ведаў – экзамен.

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

| Тэмы | Колькасць аўдыторных гадзін | | |
|---|--------------------------------|-----------|-----------|
| | усяго | Лекцый | семінараў |
| <i>Тэма 1.</i> Уводзіны ў вучэбную дысцыпліну «Архетыпы культуры». Паняцце «сімвалічнае мысленне» | 2 | 2 | |
| <i>Тэма 2.</i> Паняцці «архетып» і «сімвал» | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 3.</i> Знакавы аспект культуры | 2 | 2 | |
| <i>Тэма 4.</i> Старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 5.</i> Псіхааналітычная канцэпцыя сімвала | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 6.</i> Тэорыя К. Г. Юнга аб калектыўным несвядомым | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 7.</i> Асновы юнгіянскага аналізу: архетыпалогія | 6 | 4 | 2 |
| <i>Тэма 8.</i> Архетыпныя вобразы і структуры ў міфалогіі | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 9.</i> Архетыпныя вобразы і структуры ў казках | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 10.</i> Архетыпныя вобразы і структуры ў літаратурным творы | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 11.</i> Архетыпныя вобразы і структуры ў выяўленчым мастацтве | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 12.</i> Архетыпныя вобразы і структуры ў тэатральным мастацтве. Архетыпная структура драматычнага твора | 4 | 2 | 2 |
| <i>Тэма 13.</i> Архетыпныя вобразы ў кінамастацтве. Архетыпная структура сюжэта | | | |
| Разам... | 46 | 26 | 20 |

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Тэма 1. Уводзіны ў вучэбную дысцыпліну «Архетыпы культуры». Паняцце «сімвалічнае мысленне»

Змест дысцыпліны «Архетыпы культуры», яе тэматычная сувязь з шэрагам гуманітарных дысцыплін (тэорыя і гісторыя культуры, культуралогія, семіётыка культуры, герменеўтыка, культурантрапалогія, аксіялогія культуры, мастацтвазнаўства, літаратура, этналогія і інш). Роля і месца вучэбнага курса «Архетыпы культуры» ў падрыхтоўцы будучых выкладчыкаў і даследчыкаў да навукова-педагагічнай дзейнасці. Прадмет, мэты, і задачы, структура вучэбнага курса. Віды вучэбных заняткаў. Крыніцы і вучэбная літаратура. Формы кантролю.

Паняцце «сімвалічнае мысленне». Здольнасць чалавека да сімвалізацыі як базіс культуры. Эўрыстычны патэнцыял архетыпа ў сучасных гуманітарных навукх.

Тэма 2. Паняцці «архетып» і «сімвал»

Канцэптуалізацыя паняцця «архетып» у філасофіі, тэалогіі, сацыялогіі і псіхалогіі. Эйдас у тэорыі Платона. Архетып у тэалагічных канцэпцыях Сярэднявечча. Сімвалізм у культуры Рэнэсанса. Разуменне сімвала ў эпоху Новага і Найноўшага часу. Ідэі неакантыянцаў. Асэнсаванне сімвалічных асноў мыслення.

Культуралагічны падыход да праблемы архетыпа. Паняцце «архетып культуры». Выражэнне архетыпнага пачатку ў менталітэце і духоўных арыентацыях народа. Архетыпная аснова нацыянальнага светапогляду беларусаў. Сувязь сімвалікі, архетыпікі і аксіялогіі.

Тэма 3. Знакавы аспект культуры

Класіфікацыя знакаў у Ч. Пірса: іканічныя, індэксальныя, канвенцыянальныя. Адрозненне знака ад сімвала. Паняцці «тэкст культуры» і «код». Сімвалічная канцэпцыя культуры (Э. Касірэр, Л. Уайт і інш.). Герменеўтыка (Г. Гадамер, П. Рыкёр, Ф. Шлеермахер і інш.). Семіятычная канцэпцыя культуры (В. Іванаў, Ю. Лотман, Б. Успенскі і інш.): культура як іерархічная знакавая сістэма, як сістэма сэнсаў. Мова жэстаў, аб'ёмаў, рухаў, колеру і інш. Сімваліка колеру ў кроўнасваяцкім і каляндарна-земляробчым тыпах беларускай культуры.

Тэма 4. Старажытныя базавыя сімвалы сусветнай культуры

Старажытныя сімвалы ў культурах палеаліту і неаліту, якія адлюстроўваюць міфалагічную і міфарэлігійную карціну свету. Міфалагічнае мысленне як метафарычнае мысленне. Сімвалізацыя ідэй жыцця і смерці, нараджэння і адраджэння, боскасці і ўрадлівасці. Архетыпныя вобразы Сусветнага дрэва, Зямлі-маці. Сімвалізм вады. Салярны сімвалізм. Сімвалічны дуалізм: жаночае і мужчынскае, зямное і нябеснае і інш. Сімвалічнае адлюстраванне разумення часу і прасторы. Сімвал у традыцыйнай культуры (сімваліка адзення, дома, храма, сакральных прадметаў). Адметнасць беларускага арнаменту.

Тэма 5. Псіхааналітычная канцэпцыя сімвала

Псіхааналітычная арыентацыя сімвала, метады вольных асацыяцый. Індывідуальнае (асабістае) несвядомае, сімвалізацыя паводле З. Фрэйда. Сімвалы як алегорыі і стэрэатыпы, абумоўленыя культурным асяроддзем. Сімвалы ўмоўныя, выпадковыя, універсальныя (ідэі Э. Фрома). Сімвалічнае ў тэорыі Ж. Лакана. «Вобраз» у мікрапсіхааналізе С. Фанці. Школа М. Кляйн: уяўленні пра прыроджаныя псіхічныя структуры (несвядомыя фантазіі, прыроджаныя перадканцэпцыі). Псіхааналітычная інтэрпрэтацыя сімвалічных і архетыпных асноў твораў мастацтва (М.Д. Машавец, У. А. Мядзведзеў, У.М. Конан).

Тэма 6. Тэорыя К. Г. Юнга аб калектыўным несвядомым

Калектыўнае несвядомае як духоўная спадчына эвалюцыі чалавецтва. Розныя трактоўкі архетыпа: 1) архетып як праяўленне інстынктаў у фантазіях, існуючых у сімвалічна-вобразнай форме; 2) архетыпы як агульначалавечыя першасныя вобразы і матывы, якія сінкрэтычна аб'ядноўваюць пачуццё і думку. Архетыпны вобраз (сімвал) – адзіна магчымае для свядомасці праяўленне архетыпа. Нумінознасць, афектыўнасць, амбівалентнасць архетыпа. Дамінантныя архетыпы (аніма, анімус, цень, персана, маці, мудры старац, самасць). Працэс індывідуалізацыі (самаразвіцця і самаздзяйснення) асобы.

Тэма 7. Асновы юнгіянскага аналізу: архетыпалогія

Архетыпалогія юнгіянцаў (Д. Кэмпбэл, М.-Л. фон Франц, Э. Нойман, Э. Эдзінгер, Х. Дзікман і інш.). Карэляцыя персанажаў з псіхічнай функцыяй (мысленне, інтуіцыя, пачуццё, адчуванне). Міфацэнтрычны сюжэт як увасабленне архетыпнай схемы паводзінаў і мадэль душэўных перажыванняў. Юнгіянскі падыход да даследавання фальклора і мастацкай літаратуры (К. Колінз, О. Ханзен-Лёвэ, А. Анчаў, Ю.В. Даманскі і інш.).

Архетыпы анімы, анімуса і іх увасабленне ў культурных артэфактах. Адлюстраванне каштоўнасцей культуры ў семантыцы архетыпаў персоны і цені. Архетып героя як цэнтральны архетып монаміфа. Сімвалы самасці (цэласнасці): мандала, сонца, лічба 3 і 4 і інш.

Тэма 8. Архетыпныя вобразы і структуры ў міфалогіі

Структура агульначалавечага монаміфа па Г. Слокховеру. Архетыпная матрыца міфа (чатырохчасткавая структура міфа). Трохчасткавая схема міфа па Д. Кэмпбэлу. Структурна-тыпалагічны аналіз міфа (К. Леві-Строс). Комплексы архетыпных сімвалаў (базавыя перынатальныя матрыцы) у канцэпцыі С. Грофа. Катарсіс і індывідуалізацыя як «звышзадача» міфа. Сімвалы і міфы як базавыя патэрны чалавечага існавання (ідэі М. Эліядэ і інш.). Міф як спосаб канцэнтравання свету і сутнасці чалавека (ідэі Е.М. Меляцінскага). Міф, рытуал, абрад: структурная агульнасць. Архетыпныя вобразы беларускай міфалогіі.

Тэма 9. Архетыпныя вобразы і структуры ў казках

Юнгіянскі аналіз казкі (М.-Л. фон Франц, Х. Дзікман), структурна-тыпалагічны аналіз казкі (У.Я. Пропп), функцыянальны аналіз казкі (А.Ж. Грэймас). Архетыпныя структуры і вобразы ў беларускай народнай казцы.

Тэма 10. Архетыпныя вобразы і структуры ў літаратурным творы

Архетыпныя структуры (дуады, трыяды, тэтрады) у старажытных і сучасных літаратурных творах. Пяціскладовыя падсвядомыя вербальныя структуры ў паэзіі (Р.В. Якабсон). Разуменне архетыпа прадстаўнікамі школы міфалагічнай крытыкі. Міф, рытуал і архетып у канцэпцыі Н. Фрая. Біблія як «граматыка літаратурных архетыпаў». Структура рамана па М. Бахціну. Літаратурна-міфалагічныя сюжэтныя архетыпы ў канцэпцыі Е.М. Меляцінскага. Методыка рэканструкцыі архетыпных значэнняў, матываў і сімвалаў Ю. В. Даманскага.

Тэма 11. Архетыпныя вобразы і структуры ў выяўленчым мастацтве

Мова і лексікон сімвалаў. Асновы інтэрпрэтацыі сімвала ў выяўленчым мастацтве: сімвалічныя коды мінулых эпох. Эзатэрычныя і сакральныя аспекты сімвала. Уяўленні пра час і прастору, зямное і нябеснае, перададзеныя ў сімвалічнай форме. Трансфармацыя антычнай традыцыі і яе адлюстраванне ў сімвалічных вобразях еўрапейскага выяўленчага мастацтва наступных эпох. Сімвал і алегорыя ў эпоху Сярэднявечча, Рэнэсанса і Новага часу. Ідэалістычная трактоўка сімвалаў (Р. Генон, П. А. Фларэнскі, А. Ф. Лосеў, А. Роўнер). Гендарны падыход да сімвала: Б. Уокер, і інш. Сімвал у масавай культуры і паўсядзённасці.

Тэма 12. Архетыпныя вобразы і структуры ў тэатральным мастацтве. Архетыпная структура драматычнага твора

Уяўленні пра структуру драматычнага твора ад антычнасці да нашых дзён (Арыстоцель, Э. Донат, Г. Фрэйтаг і інш.). Рэкурсіўныя персанажы (Гамлет, Дон Жуан, Лір, Арэст, Арфей, Фаўст, Федра, Эдып і інш.). Архетыпны персанаж і архетыпная фабула (Н. Фрай, П. Паві, Н.Д. Піскун). Архетыпная кампазіцыйная структура драматычнага твора і яго катарсіснае ўздзеянне. Шлях да метафізічнага праз архетыпныя пласты: тэатр А. Арто. Архетыпныя вобразы ў сцэнаграфіі і мізансцэне. Архетыпныя вобразы ў беларускіх драматычных творах.

Тэма 13. Архетыпныя вобразы ў кінамастацтве. Архетыпная структура сюжэта

Юнгіянскі аналіз фільма: Т. Гібсан (сувязь кіно з працэсам індывідуалізацыі, самасць як ключавы архетып), К.С. Карчэўская (архетыпы ў кінематографе ў кантэксце хрысціянскай традыцыі), Д. Яцына (архетыпныя вобразы ў навукова-фантастычных фільмах, фільмах у жанры фэнтэзі і ў фільмах жахаў). Тыпы архетыпных персанажаў («нашы знаёмыя», «андэрдог», «згубленыя душы», «ідалы»). Трохактовая пабудова канфлікта і аналіз кінематаграфічнага сюжэта (А.Н. Міта). Архетыпныя вобразы ў беларускім кінамастацтве.

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

Літаратура

Асноўная

1. *Баттистини, М.* Символы и аллегории: энцикл. искусства : пер. с итал. / М. Баттистини. – М. : Омега, 2008. – 384 с.
2. *Бахтин, М.М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин; сост. С. Бочаров, В. Кожин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. *Гибсон, Т.* Юнгианская психология и образ души в современном кино: CIN-IMAGO DEI / Т. Гибсон // Московская ассоциация аналитической психологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maar.ru/library/book/59/>. – Дата доступа: 10.09.2013.
4. *Голан, А.* Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1993. – 375 с. : ил.
5. *Греймас, А. Ж.* Размышления об актантных моделях / А. Ж. Греймас // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму: сборник; сост., пер. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 153–170.
6. *Гроф, С.* За пределами мозга: рождение, смерть и трансценденция в психотерапии / С. Гроф ; пер. с англ. А. Адрианова [и др.] ; под общ. ред А. Дегтярева. – М.: АСТ, 2002. – 504 с.
7. *Дикманн, Х.* Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: методы аналитической психологии / Х. Дикманн ; пер. Г Л. Дроздецкой и В. В. Зеленского ; под общ. ред. В.В. Зеленского. – СПб. : Академ. проект, 2000. – 253 с.
8. *Доманский, Ю. В.* Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: опыт построения типологии / Ю.В. Доманский // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / Твер. гос. ун-т; редкол.: И.В.Фоменко [и др.]. – Тверь, 1998. – Вып. 4. – С. 19–30.
9. *Кажухоўская, Л. С.* Станаўленне і карэляцыя базісных сімвалаў у нацыянальна-мастацкай карціне свету беларусаў: дыс. ... канд. культуралогіі: 24.00.01 / Л. С. Кажухоўская. – Мінск, 2003. – 121 л.
10. *Кассирер, Э.* Философия символических форм: в 3 т.: пер. с нем. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Унив. кн., 2002. – Т. 2: Мифологическое мышление. – 279 с.
11. *Кэмпбелл, Д.* Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл; пер. с англ. А.П. Хомик. – К.: Ваклер; М.: Рефл-бук: АСТ, 1997. – 382 с.
12. *Медведев, В.А.* Российская архетипика в зеркале народной сказки / В. А. Медведев // Russian Imago 2000: исследования по психоанализу культуры: сб. ст. / Ин-т психологии и сексологии; редкол.: В.А. Медведев [и др.]. – СПб., 2001. – С. 159 – 167.
13. *Мелетинский, Е.М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Бессознательное: многообразие видения: сб. ст. / П.В. Симонов [и др.]. –

Новочеркасск, 1994. – Т. 1. – С. 159 – 167.

14. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.

15. *Митта, А.* Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А. Митта. – М.: Подкова, 2000. – 480 с.

16. Мифы народов мира : энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая рос. энцикл., 2000. – Т. 1. – 672 с.

17. Мифы народов мира: энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая рос. энцикл., 2000. – Т. 2. – 720 с.

18. *Мячикова, И.И.* Индоевропейские корни белорусской символики / И.И. Мячикова, О.Г. Жевняк. – Минск: Белорус. гос. экон. ун-т, 2002. – 119 с.

19. *Самуэлс, Э.* Юнг и постюнгианцы: курс юнгианского психоанализа: пер. с англ. / Э. Самуэлс. – М.: ЧеРо, 1997. – 416 с.

20. *Свечнікава, АУ.* Архетыпічная структура тэксту / А. У. Свечнікава // Весн. Беларус. дзярж. пед. ун-та. Сер. 2, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. – 2009. – № 4. – С. 97 – 102.

21. *Свечникова, Е.В.* Архетипические образы в кино антиутопии Ф. Ланга «Метрополис» / Е.В. Свечникова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2011. – № 4. – С. 19 – 24.

22. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / А.В. Дранов [и др.]; науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Интрада, 1999. – 319 с.

23. *Франц, М.-Л.* Процесс индивидуации / М.-Л. Франц // Человек и его символы: сб. ст. / К.Г. Юнг [и др.]; под общ. ред. С. Н. Сиренко. – М.: Серебряные нити, 2002. – С. 140 – 204.

24. *Франц, М.-Л.* Психология сказки: сборник / М.-Л. Франц; пер. с англ. Р. Березовской, К. Бутыриной. – СПб.: Б.С.К., 1998. – 361 с.

Дадатковая

1. *Вьюнов, Ю.А.* Русский культурный архетип. Страноведение России : учеб. пособие / Ю.А. Вьюнов. – М.: Наука: Флинта, 2005. – 480 с.

2. *Кармадонов, О.А.* Социология символа / О.А. Кармадонов. – М.: Academia, 2004. – 352 с.

3. *Карчевская, К.С.* Современные кинематографические версии библейских заповедей («Декалог» Кшиштофа Кеслевского и «Семь» Дэвида Финчера) / К.С. Карчевская // Научно-технический вест. информационных технологий, механики и оптики. – 2008. – № 50. – С. 198 – 203.

4. *Колчанова, Е.А.* Архетип как категория философии культуры»: автореф.

дис. ... канд. филос. наук: 24 00.01 / Е.А. Колчанова; Тюменский гос. ун-т. – Тюмень, 2006. – 25 с

5. *Медведев, В.А.* Философская культурология классического психоанализа: основные принципы психоанализа культурной среды / В.А. Медведев, С.М. Черкасов // *Russian Imago 2000: исследования по психоанализу культуры: сб. ст.* / Ин-т психологии и сексологии; редкол.: В.А. Медведев [и др.]. – СПб., 2001. – С. 92 – 113.

6. *Морозов, И.В.* Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: ТетраСистемс, 2001. – 608 с.

7. *Пискун, Н.Д.* Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX века / Н.Д. Пискун. – Минск : Энциклопедикс, 2009. – 292 с.

8. *Свечникова, Е.В.* Этнокультурные архетипы в белорусской антиутопии / Е.В. Свечникова // *Вести Ин-та соврем. знаний.* – 2011. – № 3. – С. 36 – 40.

9. *Теория культуры: учеб. пособие* / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.

10. *Якобсон, Р.О.* Подсознательные вербальные структуры в поэзии / Р.О. Якобсон // *Мир Велимира Хлебникова: ст., исслед, 1911–1998* / сост. В.В. Иванов [и др.]; под общ. ред. А.Е. Парниса. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 78 – 82.

РЭКАМЕНДАВАНЫЯ СРОДКІ ДЫЯГНОСТЫКІ ВЫНІКАЎ ВУЧЭБНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

Асноўным сродкам дыягностыкі вучэбнай дзейнасці і авалодання ўменнямі і навыкамі па раздзеле «Архетыпы культуры» з'яўляюцца заданні рознага тыпу (рэпрадукцыйнага, рэканструкцыйнага, варыяцыйнага), якія студэнты выконваюць у межах вучэбных гадзін, адведзеных на кантрольныя, самастойныя работы.

Для выяўлення ўзроўню вучэбных дасягненняў студэнта рэкамендуецца прымяняць крытэрыяльна-арыентаваныя тэсты. Для дыягностыкі могуць выкарыстоўвацца кансультацыя, гутарка, пісьмовая работа (рэферат, эсэ, водгук), фронтальнае апытанне на лекцыях.

Для выяўлення адпаведнасці вучэбных дасягненняў студэнта патрабаванням адукацыйнага стандарту рэкамендуецца выкарыстоўваць праблемныя, творчыя заданні, якія прадугледжваюць эўрыстычную дзейнасць і нефармалізаваны адказ.

Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананні самастойнай работы студэнтаў

У арганізацыі самастойнай работы студэнта (СРС) галоўным звяном, якое фарміруе спецыяліста, з'яўляецца работа студэнта над вучэбным матэрыялам пасля заняткаў і выкладчыцкі кантроль засваення прафесійных ведаў студэнтам.

Наступныя метадычныя рэкамендацыі:

– работа з аглядным лекцыйным матэрыялам, вывучэнне праграмага матэрыялу па вучэбных дапаможніках і літаратурных крыніцах, рэкамендаваных выкладчыкам;

– навучанне студэнтаў спосабам самастойнай работы, развіццё ў іх адпаведных уменняў і навыкаў; выдзяленне асобных тэм праграмы або іх частак для самастойнага вывучэння;

– арганізацыя самастойнай работы студэнтаў у форме дзейснага ўзаемадзеяння, пры якім студэнт атрымлівае канкрэтныя ўказанні і рэкамендацыі па арганізацыі і змесце самастойнай дзейнасці, а выкладчык выконвае функцыю кіравання праз кантроль і карэкцыю памылковых дзеянняў;

– падрыхтоўка неабходнай інфармацыі на кафедры: назва вучэбнай дысцыпліны, назва вучэбнага дапаможніка, яго аўтара, год выдання;

– інфармаванне студэнтаў з першага тыдня семестра аб вучэбных заданнях для самастойнай перапрацоўкі асобных тэм або іх частак, семінарска-практычных занятках з наступным кантролем іх выканання;

– межсесійны кантроль самастойнай работы студэнта ў выглядзе тэставых заданняў, калёквіумаў, кароткіх пісьмовых работ, праверкі канспектаў, напісання рэфератаў і г.д.

5.2 Асноўная літаратура

1. Баттистини, М. Символы и аллегории: энцикл. искусства : пер. с итал. / М. Баттистини. – М. : Омега, 2008. – 384 с.

2. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин; сост. С. Бочаров, В. Кожин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

3. Гибсон, Т. Юнгианская психология и образ души в современном кино: CIN-IMAGO DEI / Т. Гибсон // Московская ассоциация аналитической психологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maap.ru/library/book/59/>. – Дата доступа: 10.09.2013.

4. Голан, А. Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1993. – 375 с. : ил.

5. Греймас, А. Ж. Размышления об актантных моделях / А. Ж. Греймас // Французская семиотика: от структурализма к

постструктурализму: сборник; сост., пер. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – С. 153–170.

6. Гроф, С. За пределами мозга: рождение, смерть и трансценденция в психотерапии / С. Гроф ; пер. с англ. А. Адрианова [и др.] ; под общ. ред А. Дегтярева. – М.: АСТ, 2002. – 504 с.

7. Дикманн, Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: методы аналитической психологии / Х. Дикманн ; пер. Г Л. Дроздецкой и В. В. Зеленского ; под общ. ред. В.В. Зеленского. – СПб. : Академ. проект, 2000. – 253 с.

8. Доманский, Ю. В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: опыт построения типологии / Ю.В. Доманский // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. / Твер. гос. ун-т ; редкол.: И.В.Фоменко [и др.]. – Тверь, 1998. – Вып. 4. – С. 19–30.

9. Кажухоўская, Л. С. Станаўленне і карэляцыя базісных сімвалаў у нацыянальна-мастацкай карціне свету беларусаў: дыс. ... канд. культуралогіі: 24.00.01 / Л. С. Кажухоўская. – Мінск, 2003. – 121 л.

10. Кассирер, Э. Философия символических форм: в 3 т.: пер. с нем. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Унив. кн., 2002. – Т. 2: Мифологическое мышление. – 279 с.

11. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл; пер. с англ. А.П. Хомик. – К.: Ваклер; М.: Рефл-бук: АСТ, 1997. – 382 с.

12. Медведев, В.А. Российская архетипика в зеркале народной сказки / В. А. Медведев // Russian Imago 2000: исследования по психоанализу культуры: сб. ст. / Ин-т психологии и сексологии; редкол.: В.А. Медведев [и др.]. – СПб., 2001. – С. 159 – 167.

13. Мелетинский, Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Бессознательное: многообразие видения: сб. ст. / П.В. Симонов [и др.]. – Новочеркасск, 1994. – Т. 1. – С. 159 – 167.

14. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.

15. Митта, А. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А. Митта. – М.: Подкова, 2000. – 480 с.

16. Мифы народов мира : энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая рос. энцикл., 2000. – Т. 1. – 672 с.

17. Мифы народов мира: энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Большая рос. энцикл., 2000. – Т. 2. – 720 с.

18. Мячикова, И.И. Индоевропейские корни белорусской символики / И.И. Мячикова, О.Г. Жевняк. – Минск: Белорус. гос. экон. ун-т, 2002. – 119 с.

19. Самуэлс, Э. Юнг и постюнгианцы: курс юнгианского психоанализа: пер. с англ. / Э. Самуэлс. – М.: ЧеРо, 1997. – 416 с.

20. Свечнікава, АУ. Архетыпічная структура тэксту / А. У. Свечнікава // Весн. Беларус. дзярж. пед. ун-та. Сер. 2, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. – 2009. – № 4. – С. 97 – 102.

21. Свечникова, Е.В. Архетипические образы в кино антиутопии Ф. Ланга «Метрополис» / Е.В. Свечникова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2011. – № 4. – С. 19 – 24.

22. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / А.В. Дранов [и др.]; науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Интрада, 1999. – 319 с.

23. Франц, М.-Л. Процесс индивидуации / М.-Л. Франц // Человек и его символы: сб. ст. / К.Г. Юнг [и др.]; под общ. ред.

С. Н. Сиренко. – М.: Серебряные нити, 2002. – С. 140 – 204.

24. Франц, М.-Л. Психология сказки: сборник / М.-Л. Франц; пер. с англ. Р. Березовской, К. Бутыриной. – СПб.: Б.С.К., 1998. – 361 с.

5.3. Дапаможная літаратура

1. Вьюнов, Ю.А. Русский культурный архетип. Страноведение России : учеб. пособие / Ю.А. Вьюнов. – М.: Наука: Флинта, 2005. – 480 с.

2. Кармадонов, О.А. Социология символа / О.А. Кармаднов. – М.: Academia, 2004. – 352 с.

3. Карчевская, К.С. Современные кинематографические версии библейских заповедей («Декалог» Кшиштофа Кеслевского и «Семь» Дэвида Финчера) / К.С. Карчевская // Научно-технический вест. информационных технологий, механики и оптики. – 2008. – № 50. – С. 198 – 203.

4. Колчанова, Е.А. Архетип как категория философии культуры»: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24 00.01 / Е.А. Колчанова; Тюменский гос. ун-т. – Тюмень, 2006. – 25 с

5. Медведев, В.А. Философская культурология классического психоанализа: основные принципы психоанализа культурной среды / В.А. Медведев, С.М. Черкасов // Russian Imago 2000: исследования по психоанализу культуры: сб. ст. / Ин-т психологии и сексологии; редкол.: В.А. Медведев [и др.]. – СПб., 2001. – С. 92 – 113.

6. Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: ТетраСистемс, 2001. – 608 с.

7. Пискун, Н.Д. Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX века / Н.Д. Пискун. – Минск : Энциклопедикс, 2009. – 292 с.

8. Свечникова, Е.В. Этнокультурные архетипы в белорусской антиутопии / Е.В. Свечникова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2011. – № 3. – С. 36 – 40.

9. Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.

10. Якобсон, Р.О. Подсознательные вербальные структуры в поэзии / Р.О. Якобсон // Мир Велимира Хлебникова: ст., исслед, 1911–1998 / сост. В.В. Иванов [и др.]; под общ. ред. А.Е. Парниса. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 78 – 82.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ