

РАСШИРИТЕЛЬНАЯ ТРАКТОВКА ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

М. А. Можейко,
проректор по научной работе
Белорусского государственного
университета культуры и искусств,
доктор философских наук, профессор

Постнеклассический тип философствования, ориентированный на моделирование социальных процессов в качестве нелинейных, демонстрирует интенцию к расширительной интерпретации феномена творчества. Современные социально-философские концепции экстраполируют понятие творчества на процессы объективации того потенциала самоорганизации, которым обладают социальные и социально-психологические среды.

Центральным понятием таких концепций является понятие «хюбрис» (франц. l'hubris – от греч. ubris – необузданность, невоздержанность, бесчинство). Данный термин (при отсутствии соответствующего слова в обыденных языковых практиках) используется в современной западной философии для обозначения предпороговых форм стихийных процессов, задающих неустойчивые параметры функционирования определенной системы и открывающих возможности «самотворчества» ею новых форм своего бытия.

Центральным моментом трактовки современного понимания творчества, таким образом, является отказ от анализа внешней детерминации процессов преодоления хюбрис-состояния и рассмотрение их в качестве динамики самоорганизации социальных сред. Подобная установка современной философии может быть оценена как гуманитарная параллель соответствующего поиска в естественнонаучной сфере, обретшего свое результативное выражение в синергетике. Хюбрис в данном контексте выступает аналогом одновременно и принципиально неупорядоченного исходного состояния среды (обладающего креативным потенциалом «хаоса» в синергетическом понимании этого термина), и неравновесного состояния системы, открывающего плюральные возможности радикально новых форм и путей ее развития – вследствие незначительных и принципиально случайных флуктуаций. Формы же самоорганизации социальной

среды, путь к которым открывается посредством ее самоупорядочивания, могут быть поставлены в соответствие с диссипативными структурами, возникающими в ходе самоорганизации анализируемых синергетикой сред.

Так, рассматривая специфику человеческого действия как такового, Х. Аренд отмечает хюбрис в качестве его атрибутивной характеристики: «действие, каковым бы ни было его специфическое содержание, всегда ... имеет внутреннюю тенденцию разрывать все ограничения и пресекать все границы». Принципиальная невозможность подчинения этого хюбрис-состояния любой навязанной извне нормативной детерминации неизбежно сопряжена с «неотъемлемой от него непредсказуемостью», в силу чего Х. Аренд радикально отказывает в адекватности любому невероятностному прогнозу социальной динамики. Однако эта непредсказуемость креативного потенциала действия, по Х. Аренд, «есть не просто вопрос неспособности предвидеть все логические последствия какого-либо акта (в этом случае электронный компьютер был бы способен предсказывать будущее)», – данная непредсказуемость носит принципиальный характер и основана на имманентной креативности хюбрис-феномена: «безграничность действия есть только другая сторона его поразительной способности к установлению отношений, то есть его специфической продуктивности».

Классическим примером постнеклассической трактовки творчества также выступает осуществленное М. Фуко исследование сексуальности, основанное на понимании последней в качестве хюбрис: «необузданность (*l'hubris*. – *М.М.*) здесь предстает как нечто фундаментальное». В противовес традиционно сложившимся парадигмам (классическим образцом которых выступает для М. Фуко психоанализ) человеческая сексуальность рассматривается им не с точки зрения ее исторически дифференцированных ограничений извне (со стороны соответствующих социальных институтов и моральных кодексов), но через призму идеи самоорганизации. Так, М. Фуко центрирует внимание на античном типе сексуальной культуры, практикующем «некоторый стиль морали, который есть овладение собой». Сексуальность воспринимается и оценивается такой культурой именно как хюбрис, «как необузданность и, стало быть, проблематизируется с точки зрения трудности ее контроля». Именно в силу такой исходной установки в рамках подобных культур (а, по мнению М.

Фуко, к такому типу принадлежит и современная сексуальная культура – в отличие от жестко регламентированной средневековой) «необходимо создавать себе правила поведения, благодаря которым можно обеспечить ... владение собой», или – иными словами – «практики существования» или «техники себя», позволяющие индивиду придать своей сексуальности культурные формы («эстетики существования») и конституировать себя в качестве социально адаптированного и гармоничного субъекта. Подобные «самотехники», по оценке М. Фуко, являются принципиально «творческими» и не имеют ничего общего с дедуктивным подчинением наличному ценностно-нормативному канону как эксплицитной системе предписаний и, в первую очередь, запретов. Соответственно, и «принцип стилизации поведения» не является универсально ригористичным, но имеет смысл и актуальность лишь для тех, «кто хочет придать своему существованию возможно более прекрасную и завершенную форму».

Таким образом, рассмотрение социальных процессов с точки зрения их креативного потенциала самоорганизации приводит в современной постнеклассической философии к формулировке идеи непродуктивности механических (силовых) форм контроля и регламентации процессов, протекающих в социальных и социально-психологических средах.

В пространстве постмодернистской концепции социальности проблема свободы оказывается в фокусе значимости именно как проблема свободы индивидуального творчества и творчества индивидуальности.

Согласно постмодернистской оценке, в современных условиях необходим критический пересмотр характерного для европейской классики понимания индивидуальности *Я* как детерминированной посредством трансцендентной абсолютной Индивидуальности. Как пишет по этому поводу Ж. Делез, «для метафизики совершенно естественно ... полагать высшее Эго», однако с точки зрения мета-оценки «такое требование ... вообще незаконно» [2, с. 135]. Фактически такая модель индивидуальности основана на идее внешней каузальности (причинения), чтобы ни понималось в каждом конкретном случае под абсолютным Бытием – персонифицированный Бог религиозной философии, имперсональный Абсолют классического рационализма или Социум в марксизме.

В противоположность этому для современной философии характерна презумпция, выраженная в программном тезисе Х. Аренд: «неосязаемые идентичности... ускользают от любых генерализаций» [1, с. 138]. Так, выявляя методологические основания «генеалогии» как альтернативы традиционной дисциплинарной истории, М. Фуко, в первую очередь, фиксирует ее программный идиографизм: «история, генеалогически направляемая, имеет целью не обнаружить корни нашей идентичности, но, напротив, упорствовать в ее рассеивании» [4, с. 95].

В целом, таким образом, постмодернизм однозначно постулирует идею доминирования «Я над Мы» (Ж.-Ф. Лиотар).

Согласно постмодернистскому видению, феномен «Я» в принципе единичен и не подлежит определению через указание на ближайший род и видовые отличия, ибо, согласно Ж. Делезу, «каждая личность – это единственный член своего класса» [2, с.146]. Наиболее адекватным для описания современных социальных практик понятийным средством философия постмодернизма полагает концепт «индивидуализация» (М. А. Роуз, К.Кумар, А. Б. Зеликман и др.). Собственно, культура постмодерна и специфицируется исследователями (С.Лаш и др.) на основании такого критерия, как утверждение установки на де-универсализацию, проявляющуюся по всем своим возможным регистрам: де-стандартизация, де-унификация, де-массификация и т.п., что оценивается А. И. Зеликменом в качестве единственно возможной предпосылки нелицемерного гуманизма как «торжества индивидуальности» и свободы [6, с. 123].

Постмодернизм, отказываясь от идеи внешнего причинения, акцентирует внимание на самопроизвольной и автохтонной самоорганизации *Я*: как отмечали Ж.Делез, Ф.Гваттари, «сингулярные субъективности не объясняются никакой целью, они сами – производители всех целей» [3, с. 99].

Так, базовая для постмодернистской философии методология шизоанализа основана на противопоставлении так называемых «социальных машин», т.е. инструментов интеграции и унификации субъектов, и «машин желания» как инструмента производства спонтанной субъективности, понятой как абсолютно индивидуальная. Последняя мыслится Ж. Делезом и Ф. Гваттари как свободная процессуальность желания, главным свойством которого является творческая креативность: «желание производит, оно производит реальное», и бытие «машин желания» есть не что

иное, как «постоянное производство самого производства» [3, с. 18–19].

Процессы конституирования как индивидуального Я, так и универсальной социальности (генерируемой «социальными машинами») есть в данном контексте результирующий продукт деятельности «машин желания». Однако в аспекте содержательном они принципиально альтернативны друг другу: если «машины желания» есть по самой своей природе источник творческой креативности, стремящейся конституировать социальность в качестве свободной процессуальности, то «социальные машины», напротив, представляют собой структуры, характеризующиеся в своем функционировании интенцией на постоянство и, тем самым, на консервацию.

Соотношение «машин желания» и «социальных машин» осмысливается Ж. Делезом и Ф. Гваттари как соотношение соответственно микро- и макроуровней социальности: в принципе «нет желающих машин, которые существовали бы вне социальных машин, которые они образуют на макроуровне; точно так же, как нет и социальных машин без желающих машин, которые населяют их на микроуровне». Однако, интегрируя индивидуальности в «молярных ансамблях» (или «стадных совокупностях»), «социальные машины» тем самым нивелируют и пресекают творческий потенциал «машин желания». Классическим примером такого порабощения шизоанализ считает психоаналитически интерпретированный «фамилиализм» как основание порождающей Эдипов комплекс деформации бессознательного со стороны семьи и противопоставляет этому – в рамках концепции «Анти-Эдипа» – тот тезис, что «бессознательное – изначально сирота» [3, с. 37].

В данном контексте шизоанализ проводит параллель между «социальными машинами» и метафорически понятой «паранойей» как доминантой стабильности, установкой на константное бытие сложившейся структуры, консервацию наличной данности и т.п. (навязчивый образ паранойи как попытка остановить процессуальность истории, превратив социум в «мегафабрику»). Индивидуальность же, напротив, метафорически сопоставляется Ж. Делезом и Ф. Гваттари с «шизофренией» как имманентным стремлением к творческим новациям: «желание не “желает” революцию, но революционно само по себе» [3, с. 38].

В целом процессуальность социума интерпретируется пост-модернизмом как реализующая себя в режиме последовательных

осцилляциям между двумя полюсами: «один характеризуется порабощением ... желающих машин стадными совокупностями, которые они образуют в больших масштабах в условиях данной формы власти или избирательной суверенности; другой – обратной формой и ниспровержением власти» [5, р. 366]. В реальном функционировании конкретного социума описанный процесс обретает свою аксиологическую размерность, – в этом контексте обозначенные векторы социальной процессуальности оценочно интерпретируются Ж. Делезом и Ф. Гваттари как соответственно «реакционный» и «революционный».

Таким образом, постмодернизм постулирует индивидуальность как источник свободной творческой креативности, ориентированный на новизну, изменение и, в конечном счете, свободу творчества в самом широком социальном смысле этого слова.

1. *Арендт, Х.* Ситуация человека. Разделы 24–26 главы V // Вопросы философии. – М., 1998. – № 11. – С. 131–141.

2. *Делез, Ж.* Логика смысла. – М.: Академия, 1995. – 298 с.

3. *Делез, Ж.* Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Ж. Делез и Ф. Гваттари. – М.: ИНИОН, 1990. – 107 с.

4. *Фуко, М.* Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 78–97.

5. *Deleuze, G.* Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe / G. Deleuze, F. Guattari. – P.: Les Editions de Minuit, 1972. – 470 p.

6. *Seligman, A. B.* Towards a Reinterpretation of Modernity in the Age of Postmodernity / A. B. Seligman // Theories of Modernity & Postmodernity. – L.: Athlone, 1995. – P. 77–92.

НРАВСТВЕННЫЙ ИМПЕРАТИВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МОДУС КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

(на примере новых фильмов студии «Летапіс»)

Н. А. Агафонова,

старший научный сотрудник Института искусствоведения,
этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси,
кандидат искусствоведения, доцент

Документальное (неигровое) кино обладает специфическим художественным ресурсом, который реализуется через образную интерпретацию реального факта или события. Этот тезис является одним из базовых постулатов киноведения [1; 2]. Другая фундаментальная проблема – создание экранного портрета реальной личности. Здесь мастерство режиссера-кинодокументалиста проявляется в уравнивании этики с эстетикой.

Герой неигровой ленты «Кінааматар. Восеньскі сон» (2011) Анатолий Шнейдер полвека фиксирует на пленку окружающий мир – незатейливый, неприхотливый, неброский. В него пытается всмотреться, но через собственный объектив, режиссер фильма Ольга Дашук. И в этой геральдической конструкции – фильм в фильме – возникают и комизм, и немногословная драма, и беспросветное одиночество. Именно так меняется тональность картины по мере соединения смальт-повествования: от одного двора к другому. Вот старушка, нарядившись в светлое пальто, выходит хозяйничать возле хлева. Она постоянно помнит о наблюдающей камере Анатолия Шнейдера, и привычная обыденная работа совершенно не ладится. Другая бабушка, не поборов любопытства, входит в кадр и тут же испуганно ретируется, предпочитая подглядывать за съемкой из-за угла.

Модуляция из юмористической в драматическую тональность совершается в эпизоде беседы мужика Дениса Дмитриевича с Анатолием Шнейдером. Этот диалог – словно маятник. Денис Дмитриевич то сетует по поводу падения рождаемости в деревне, то внезапно формулирует философское умозаключение о витальной привязанности сельчанина к земле.

Следующие новеллы фильма развивают латентный мотив одиночества до статуса главной темы. Несколько предельно кратких ответов выработавшейся на колхозной ферме женщины; терпеливая сосредоточенность пожилой пары, что молча позирует кинолюбителю. Все пространство жизни этих стариков вмещено в один кадр – в их больные ноги, оцепенелые руки, сомкнутые уста. Лаконичная пластика изображения, скупость фраз и глубина молчания свидетельствуют не столько о тяжелой доле лиц-судеб, сколько катализируют типизацию «человека доживающего».

Неигровой фильм Виктора Аслюка «Деревянный народ» («Драўляны народ») (2011) – абсолютная экзистенциальная драма. Оставшись один в одряхлевшей деревне, что затерялась в

пружанской глубинке, Николай Тарасюк наполнил смыслом свое существование так, как никто из цивилизованных скептиков. Топором и ножом он сотворил сказание о «житии мужичка» в деревянной мелкой пластике: «На пашне», «Жатва», «Строительство дома», «Корчма», «Свадьба», «Рождение», «Жаль» (проводы покойника), «Птичьи гнезда»... Эти раскрашенные скульптурные композиции созвучны жанровым сценам Питера Брейгеля Мужичького. Вряд ли Николай Тарасюк («Брейгель Пружанский») слышал имя этого нидерландского живописца XVI в. Однако их «родство» внезапно открывает фильм Виктора Асюка: в инсцитные миниатюры Тарасюка, так же как и в картины Брейгеля Мужичького, следует всматриваться тщательно, ибо там таится больше, чем буквально изображено. Режиссер ухватил это интуитивно и подчинил архитектонику своего кинопроизведения принципу самораскрытия души человека – души белоруса.

Документальному фильму «Деревянный народ» присущи свойства высокохудожественного экранного произведения: органичная стройность звукозрительного развертывания и неповерхностное эмоциональное воздействие на зрителя.

Пять узловых эпизодов картины соединены с классической точностью крещендирующей драматургии. Первые кадры представляют пожилого человека, сосредоточенного на молотье. Весь процесс (от вязания снопа до обдувания в ладонях освобожденных зерен) изложен в лаконичной монтажной секвенции, что позволяет воспринимать данный эпизод в качестве пролога. Далее следует неспешное экспонирование героя и среды: где-то на болоте старик высекает худощавое дерево и позиционирует себя как «президента над деревянным народом», бредет по заросшему бурьяном двору, поясняя «я в деревне один остался» и, наконец, входит на свое залитое солнцем подворье.

Эпизод завязки берет начало на 8-й минуте фильма: Николай Тарасюк выстругивает из поленца мужичка. Вся сцена подается на крупных планах с параллельным акцентированием деталей, как глубинное единство мастера и рождающейся в его руках куклы. Эта великолепная портретная кинопись оператора Анатолия Казазаева сливается с аудиальным рисунком, который вбирает орнаментику характерных шумов и автокомментарий старика. А в нем – и развитие замысла художника («будзе працавіты мужычок, хай ужо і сівы, ... можа мне заўтра буракі палоці паможа»), и юмор («живого человека легче сделать, чем деревянного»).

Центральная кульминационная траектория фильма встроена в четвертый, наиболее протяженный эпизод и разделена на две волны. Восхождение начинается со своеобразной цезуры: «вздых» подан через пластику пейзажа (внезапно вздрагивают травы и деревья, как у Тарковского) и предполагает модуляцию – переход на новый уровень образного строя, что режиссер и осуществляет. Николай Тарасюк, толкая перед собой тяжелую тачку, груженую лопатами, медленно продвигается по палисаднику, словно сталкер к заветному месту. Таким же неспешным тревеллингом оператор разворачивает кадр-свиток с уникальными композициями, давая возможность зрителю неодномоментное и буквально ошеломляющее восхищение. Осознание того, что «Брейгель Пружанский» сотворил не отдельную куклу, а целую страну мелкой деревянной скульптуры, срывает как сильнейший эмоциональный импульс. И не только благодаря самодостаточности предкамерной реальности, но и потому, что начало кульминационного поля режиссер разместил фактически в исходной точке золотого сечения – на 13-й минуте фильма. Эта первая волна кульминации исполнена просветленности: миниатюрный деревянный мир, раскинувшийся на лужайке, излучает удивительное сияние, как в иконописи.

Вторая волна кульминации также начинается с небольшой цезуры: дождь над деревянным селом. Здесь режиссер переводит интонацию с мажорной в минорную, смещая акцент с самоигральной пластики деревянных людей на личность их создателя Николая Тарасюка. Пронзительный монолог старика «Нарадзіўся я ў полі...» является предельной концентрацией экзистенциальной драмы человека.

Если начало кульминационного восхождения в фильме сопряжено с пластикой «нижнего этажа» общей вертикальной иерархии кадра (весь яркий многофактурный мир деревянных интермедий находится буквально под ногами в траве), то высший уровень подъема образно-пластической диагонали соотнесен с монументальным деревянным крестом, который Николай Тарасюк водружает над своим деревянным народом. И этот момент едва не завершает «отрезок» золотого сечения (22-я минута картины).

Прочерчивая таким образом семантическую линию от нижней к верхней точке, режиссер встраивает «игрушечное» пространство в метафизическое. Поэтому общее символично-метафорическое развитие центрального кульминационного эпизода (и фильма в целом) стремится ввысь по мере того, как старик, обихаживая свой

рукотворный мир, общается с деревянными «людьми». В процессе этого взаимодействия тоска по ушедшей жизни превращается в катализатор творчества, а вдохновение становится Одуховлением. И не случайно в развязке фильма деревянный мир начинает звучать, исподволь наполняясь тихим гомоном.

Чередование динамичной пластики и умиротворенной статики изображения, экзистенциальной немоты окружающей героя среды и его (Николая Тарасюка) аутентичных монологов продуцируют внутреннюю амбивалентность образного строя фильма. Аналогично формируется пространственная «спираль» картины. Место события (пространство действия) последовательно сжимается: поле, болотное кустовье, деревушка, подворье, заветная лужайка. Но семантически (как внутреннее пространство героя) оно, наоборот, расширяется до вселенского масштаба. Поскольку рукотворная деревянная страна Брейгеля Пружанского, уместившаяся под небесами на небольшой территории, есть бытие.

Хозяиничает ли старик на дворе или погружается в глубину молчания, его повседневность расщеплена сотворением – сотворением собственной страны на скрытом от посторонних глаз подворье. Одновременно это есть личностное измерение Николая Тарасюка, неосознанно открывшего простую мудрость искомого веками смысла – смысла существования.

Душа белоруса – глухой колодец, в который невозможно проникнуть из-за многочисленных барьеров самозащиты. Если она приоткрывается, то исключительно «саматужна». В лице единственного героя Николая Тарасюка воплощено и само бытие, и национальный характер белоруса. И в этом энигматическая сила кинопроизведения Виктора Аслюка, где и название-то – «Деревянный народ» – не одномерно.

1. *Рошаль, Л.* Эффект скрытого изображения / Л. Рошаль. – М.: Материк, 2001. – 204 с.

2. *Шур, Г.* Документальный кинематограф Беларуси в современной культурологической ситуации / Г. Шур // Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць (IV Няфёдаўскія чытанні): матэрыялы рэсп. навук.-творч. канф.; 24 сакавіка 2011 г., г. Мінск. – Мінск: БДАМ, 2011. – С. 268–271.