

И.Б. САВЕЛОВА

(ГУО «Академия последипломного образования»,
г. Минск, Беларусь)

УДК 371.12
ББК 4420.421

ТВОРЧЕСКОЕ «Я» КАК ОСНОВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПЕДАГОГА

Аннотация. В статье предпринята попытка выявления транскультурных идей и концептов, необходимых для формирования поликультурной компетентности педагогов.

Ключевые слова: творчество, творческое сознание, поликультурная компетентность, процесс образования.

Logic will get you from A to B,

Imagination will take you everywhere.

*Логика приведет вас из пункта А в пункт Б, во-
ображение откроет бесконечные возможности.*

А. Эйнштейн

Современная жизнь протекает в мире, который американцы называют миром VUCA, – нестабильном, неопределенном, сложном и неоднозначном (VUCA – аббревиатура от volatility, uncertainty, complexity и ambiguity). Характерной чертой этого мира является поликультурность – явление, которое само по себе представляется неоднозначным. В научных исследованиях говорится о том, что это и принцип, и концепция, и учебный план, и способ бытия, но при этом не указывается, что же является основой поликультурности. Эта статья представляет собой попытку найти ответы на некоторые вопросы, связанные с явлением поликультурности и деятельностью человека в пространстве культурного многообразия.

При всех трудностях выявления сущности поликультурной компетентности, можно с уверенностью сказать о разнице между мультикультурностью и поликультурностью. Подобно определенным Б. Яворским двум способам создания нового: конструированием и комбинированием (в результате действия первого происходит создание простой линейной структуры, а второго – создание системы, способной к развитию), – мультикультурность и поликультурность – по сути два разных образования. Мультикультурность представляет собой простое сочетание разных культур в одном пространстве, структуру, где неважно, какая культура в себе что несет, где какая-то одна культура является доминантной – в этом случае процесс взаимодействия

культур носит ассимиляционный характер. В конечном счете явление глобализации в виде гомогенной, на первый взгляд культурной среды может предложить такие исходы, как в Норвегии в 2011 году. Поликультурность – это та стадия развития человеческой культуры, где взаимодействие представляет собой, с одной стороны, процесс идентификации и стремления сохранить свое Я и тем самым достоинство человека или культурного сообщества людей, а с другой стороны, – необходимость осознанной жизни человека культуры в пространстве культурного многообразия, которым является современный мир. Отличительной чертой принципа комбинирования от конструирования в культурной практике человека является скрещивание «двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (горизонталь, время-пространство, данность мира) и направления к «я» (вертикаль, «большое время», сфера «заданного»)), то есть созданием (по М. Бахтину) собственных культурных хронотопов субъектами деятельности¹. Для этого необходимы соответствующие знания, умения и навыки творческой деятельности – культурная компетентность членов человеческого сообщества.

В западной культуре Аристотель впервые определил виды знания. Он разделил их на три группы: теоретические («умозрительные»), практические («производительные») и творческие («созидательные»)². Долгое время в фаворе были знания теоретические и практические. Однако пришло время, когда следует в целях сохранения жизни на Земле приобщиться к знаниям творческим, дающим возможность созидать пользуясь воображением, а не только шаблонами на основе собственного художественного Я, при этом сохраняя целостность Другого, то есть необходимо появление людей творческого типа.

Что же такое творчество? В словаре В.И. Даля понятие «творчество» не присутствует, однако имеется определение «творило»: «Сосуд, в коем что-либо растворяется, особый ящик, или обшитая досками яма, в которой разводят известь на воде с песком, или же вешняк, мельничный затвор, заставка, подъемный заслон, для удержания и спуска воды, по надобности, в запруде»³. «Творчество» в словаре Ефремовой:

¹ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-407. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

² *Аристотель.* Понятие о науке / Электронный ресурс: Учёба-Легко.РФ, Санкт-Петербург, 2010-2012 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://ucheba-legko.ru/view/etika/istoriya_etiki/ristotel_ponyatie_o_nauke.

³ *Даль В.И.* Творило // Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. М. : Астель, 2000. С. 308.

«1) Деятельность человека, направленная на создание духовных и материальных ценностей. 2) То, что создано в результате такой деятельности»⁴. Если обратиться к этимологии, то творчество (*лат.* *Creatio*): «1) созидание, порождение (*liberorum Dig*), 2) избрание или назначение (*magistratum C*)»⁵. Современный английский, французский, итальянский, испанский, немецкий языки под творчеством понимают творческую деятельность, совокупность созданного. Несколько иная трактовка в иврите, где предполагается, кроме созидания, наличие творческого дара, творческого подхода. Греческий язык в понятие «творчество» вкладывает созидательную силу, творческую способность, а китайская культура посредством языка определяет творчество как воображение, творческие силы. Таким образом, творческий человек – это человек, обладающий воображением, способностью и силой творчески подходить к процессу созидания («смешиванию в сосуде» известного) и умению из смешиваемого извлекать новое, но в определенном количестве и определенного качества в соответствии с созданием ценностей. На наш взгляд, это человек, имеющий представление о своей «Я-концепции», но и обладающий «Художественным Я».

Е.Я. Басин в своей работе «Двуликий Янус» сформулировал понятие «Художественное Я», где определил, что личность художника, преобразуемая в самом акте творчества, выступает как личность автора произведения искусства. Автор называет ее «творческой личностью». Она не существует независимо от актов творчества. Под термином «Художественное Я» понимается творческая личность, которая выступает в двух видах: как актуальная («текущая») и как потенциальная. Актуальное «Я» формируется в каждом отдельном акте по созданию данного («этого») произведения, «здесь», «теперь», «сейчас». Потенциальное «Я» образуется в ходе функционирования актуальных «Я». Оно обобщает множество «текущих» состояний и представляет собой их динамическую структуру, хранится в памяти и неполностью реализуется в актуальном «Я». Потенциальное «Я» образует свойство, ядро психологии художественной личности⁶.

Что же определяет в структуре поликультурной компетентности это «художественное Я»? Разве недостаточно человеку и педагогу

⁴ *Ефремова Т.Ф.* Творчество // Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-107485.htm>.

⁵ *Creatio* // Латинско-русский словарь: Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_rus/10592/creatio.

⁶ *Басин Е.Я.* Двуликий Янус (о природе творческой личности). М. : Гуманитарий, 2009. С. 29.

определить сущность, структуру и иерархический строй своей я-концепции и тем самым наслаждаться собственной самооценностью? Как известно, педагогическая деятельность связана с жизнью и деятельностью Других, и, в соответствии с этим поликультурная компетентность педагога должна предполагать навыки самостоятельного творческого мышления. Как утверждал еще Аристотель, «человек свободен от природы» тогда, когда он способен иметь свои мысли, а не только воспринимать чужие. И. Ильин полагает очевидным, что речь в данном случае идет «не о простых и кое-каких мыслях, но об идеях и концепциях, которые воспринимаются духовным слухом из самой сущности мироздания»: «Он погружает свой взор во «внутреннее» в глубину; но не просто в пространства своих субъективных переживаний, воспоминаний и фантазий, но в сферу предметного бытия, чтобы воспринять его сущность, чтобы удержать ее и выразить ее в верной и точной форме»⁷. Уместно вспомнить первый эстетический принцип китайского мыслителя Лу Цзи (III век н.э.), изложенный в его эстетической концепции в произведении «Ода изящному слову»: *ин* – (конгениальность) включает в себя созвучие искусства с высшей музыкой небесных сфер и гармонию между инструментом и исполнителем, исполнителем и слушателем (слушатель – тоже инструмент)⁸.

По мнению Е.Я. Басина, существуют два вида связи творческой личности с «предметом» – это две подсистемы художественного «Я». Первая – все то содержание психического опыта, все те образы, которые имеются у автора в наличии, в «готовом» виде до того, как начнется акт творчества по созданию данного произведения. На основе вживания в этот «предмет» формируется то, что будем называть *художническим «Я»*. Вторая разновидность «предмета» – все то, что впервые создается в процессе творчества данного произведения, это впервые создаваемый художественный образ на всех стадиях его развития: от праобраза (первичного образа) до законченного, завершеного художественного целого. На основе вживания в этот образ формируется «*Я-художественный образ*»⁹.

Е.Я. Басин называет три основные составляющие художественной личности: «Воображение, эмпатия и катарсис – вот те понятия, которые необходимы для характеристики психологической организации

⁷ Ильин И. Путь к очевидности. М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. С. 66.

⁸ См. об. этом: Алексеев В.М. Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1944. Т. 3. Вып. 4. С. 154.

⁹ Басин Е.Я. Двуликий Янус. С. 154.

художественной личности, т.е. ее художественного «Я»¹⁰. При этом, по его мнению, результаты художественного воображения должны обладать некоторыми признаками, «чтобы удовлетворять чувство художественной любви их авторов». Автор называет в числе таких признаков два: новизну и гармонию¹¹.

По нашему мнению, содержание понятия художественной личности может и должно быть расширено. В структуре Е.А. Басина не предполагается того, что в самом общем виде можно назвать бахтинским «избытком видения»: «Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она развертывается, как цветок»¹². Понятие М.М. Бахтина включает позиции вчувствования в Другого, ценностной ориентации: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрмить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства»¹³.

И все же даже позиция М.М. Бахтина остается западной, рационалистической. В эстетической мысли Востока, которая с начала своего развития являлась не только художественной, но и философской в силу иного отношения культуры востока к художественной реальности концептуализация категорий и принципов эстетики и составляющие творческой натуры были определены и выверены значительно ранее, нежели в культуре Запада. Обратимся к трудам философов-эстетов восточной культуры. В частности, стоит отметить трактат японского мыслителя Дзэми Мотокиё «Предание о цветке стиля (Фуси кадэн)», в котором излагаются основные положения классической японской эстетики и философское осмысление творчества применительно к сценическому искусству. В данном случае нас интересуют три выделенные автором основные идеи, необходимые в формировании собственного стиля творческой личности, это: мономанэ (подражание), югэн (таинственное очарование вещей) и хана (цветок стиля).

Слово «подражание» (мономанэ) автор записывает двумя иероглифами, означающими «узнать вещь» и «изучить вещь», где под вещью разумеется все сущее. Лишь позднее было введено и другое написание, переводимое как «подражание вещи», внешний аналог ари-

¹⁰ Басин Е.А. Двудликий Янус. С. 35.

¹¹ Там же. С. 67.

¹² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 24.

¹³ Там же.

стотелевского мимесиса. Искусство подражания по своей функциональной значимости является «сердцевиной пути»¹⁴. Говоря о подражании старику, одному из неизменных персонажей театра Но, символизирующего собой и божество, и мудрость, хранителя родовых обычаев и знания, Дзэами Мотокиё пишет, что «сначала сумей стать вещью, вслед за тем сумей походить на нее в действиях... В танце старика... приведи тело к полной тишине и создай изящный стиль, уподобив [танец] тому, как на старом дереве распускаются цветы. Яви тихое сердце в стиле танца»¹⁵. Для появления «цветка» стиля в осмыслении и последующем исполнении роли мудрости жизни автор для решения самой трудной из трудных задач говорит о необходимости «поставить себе задание», причем использует для этого дзэнский термин «коан», обозначающий целенаправленное думание, сосредоточение воли на выполнении определенного умственного задания с целью развития интуиции и способности к созерцательным размышлениям¹⁶. Необычайно важным в становлении художественного Я является также способность человека постоянно совершенствоваться, приобретать новые, все более мощные творческие потенции: «С открытым лицом не смотрит тот, кто не поднимается по ступеням мастерства»¹⁷. Для подражания одержимому необходимо «вхождение в коан», что символизирует собой практику созерцательных размышлений на тему «одержимый». Для совершенствования в этом виде подражания требуется обдумывание образа в сердечной глубине. При подражании Духу воина Мотокиё Дзэами настаивает на собирании ума воедино и внутреннем настраивании актера. Для проникновения в суть процесса подражанию демонам в пьесах театра Но автор использует поэтический образ отвесной скалы с растущими на ней белыми цветами: «Как будто выпал снег в том месте, которое не знало снега, – на отвесной скале, как снег белые распустились цветы» (Кокинсю – «Собрание старых и новых песен Японии», 905 г.). Этот широко распространенный поэтический образ в культуре Японии, говорящий о таинстве природы, наиболее близок к «избытку видения» М.М. Бахтина. В заключение главы о подражании (мономанэ) Дзэами Мотокиё излагает основной принцип искусства подражания: «Подражать не буквально, но выразительно, правдиво и суггестивно, не нарушая сокровенной красоты югэн» – та-

¹⁴ *Мотокиё Дзэами*. Предание о цветке стиля: (Фуси Кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё) / пер. со старояп., исслед. и коммент. Н.Г. Анариной. М. : Наука, 1989. С. 95.

¹⁵ Там же. С. 153.

¹⁶ Там же. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 97.

ковы «общие наставления о мономанэ. Другое, тонкости, не поддаются описанию. Но человек, весьма хорошо постигнувший эти общие наставления, естественным путем проникнет сердцем и в тонкости»¹⁸.

Вместе с тем мономанэ (в понимании Дзэами Мотокиё) и мимесис Аристотеля (изображение вещей, как они были или есть, как о них говорят и думают или какими они должны быть¹⁹), как и югэн и хана, являясь творческими составляющими «Художественного Я», принимая участие в формировании поликультурной компетентности, «работают» не как этапы этого процесса, а как взаимодействующие, взаимодополняющие и взаимовлияющие компоненты.

Понятие югэн в японской культуре возникло на почве китайского учения сюань-сюэ (буквально – «тайное учение, учение о таинственном»). Александр Белых в очерке о творчестве Садаиэ Фудзивары (предисловии к переводу стихотворений) так характеризовал сущность югэн: «Если Готоба стремился к вещности, предметности слова (макто), то Садаиэ смотрел на слово как на символ – инобытие вещи. Последующее поколение поэтов, переосмысляя принцип макото как категории прекрасного, стало выявлять новые грани красоты, видимой уже в свете печального очарования вещей – моно-но аварэ. На закате хэйанской эпохи художественное сознание многих поэтов находилось под влиянием философско-религиозных доктрин дзэн-буддизма. Поэты углублённо всматриваются в сокровенное вещей, формируют идею красоты как таинственного очарования вещей – югэн, которая обретает статус эстетической категории. Таким образом, в конце XII века поэтическая мысль восходила к символическому восприятию действительности»²⁰. Другой великий мистик XX века Судзуки Дайсэцу, осмысляя японскую традицию в книге «Дзэн и японская культура», говорит, что югэн – это мимолётный взгляд на вечные явления, существующие в изменчивом мире, проникновение в тайну бытия; что все великие произведения воплощают югэн.

Дзэами Мотокиё выводит суть югэн из теории полноты: «Тайное учение гласит: надлежит с самого начала постичь, что состояние гармонии ин-ё рождает полноту всего сущего»²¹. В случае создания художественной реальности следует воспринимать полноту как «дости-

¹⁸ Мотокиё Дзэами. Предание о цветке стиля. С. 101.

¹⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии [Серия Памятники мировой эстетической и поэтической мысли]. / пер. с древнегреческого В. Г. Апелльбота М. : ГИХЛ, 1957. С. 127.

²⁰ Белых А. Предисловие // ФУДЗИВАРА САДАИЭ (ТЭЙКА, 1162-1241). Изборник японской поэзии / пер. с японского А. Белых // Сетевая словесность. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netslova.ru/belyh/jap3.html>.

²¹ Мотокиё Дзэами. Указ. соч. С. 103.

жение идеального результата», или «совершенство стиля»²². Если говорить о действиях по достижению полноты, то в понимании автора для этого необходимо «стать и утвердиться» – действие, которое подчиняется непреложному процессу рождения, роста и умирания²³. В трактате автор отождествляет понятие сокровенной красоты югэн с цветком стиля, с совершенным стилем произведения и самого творца (исполнителя). Тот, кто овладел числом мономанэ, но не ведает о бытии цветка, подобен человеку, что собирает растения, когда они еще не зацвели: «У всех деревьев, у тысяч трав неповторима окраска цветов, но существо их, которое зрим как их очарование, едино, и это – само цветение»²⁴. «Цветок – это состояние, в котором приходишь к предельному познанию внутреннего смысла нашего пути. Цветок – это великая трудность и таинство; а сказать коротко – вест наш путь и стоит в нем... Вот только у истинного цветка причины цвести и причины осыпаться лежат прямо в сердце человека. Цветок – это сердце, а семя – его формы. В долине сердца / посеяны рождением / все семена добра, / что дружно всходят / в благодатный дождь. / Спасения плоды / легко вослед родятся, / когда цветок души / вдруг озарит сиянье / внезапного сатори (автор Эно)»²⁵.

Таким образом, побудительным мотивом творца художественной реальности Востока является движение сердца, а основой диалога – разговор сердец (ишиндешин). В этом заключается отличие художественных концепций Востока и Запада. Культура Запада предполагает художественную реальность как реальность, существующую саму по себе, без связи с окружающим миром, как отражение мира. На Востоке же автор художественной реальности создает ее, вслушиваясь в гармонию мира и неся ответственность за произведенный образ. Именно эти свойства: новизна и гармония, но обогащенные представлением о «цветке стиля», – должны быть присущи человеку, обладающему поликультурной компетентностью, как человеку, создающему собственное бытие, собственную духовно-культурную практику. В конечном итоге целостное представление о творческом Я (Я-художественном образе) и формируемое на его основе представление о поликультурности способно стать важной предпосылкой сохранения жизни на Земле.

²² *Мотокиё Дзэами*. Предание о цветке стиля. С. 103.

²³ Там же. С. 162.

²⁴ Там же. С. 106.

²⁵ Там же. С. 111.